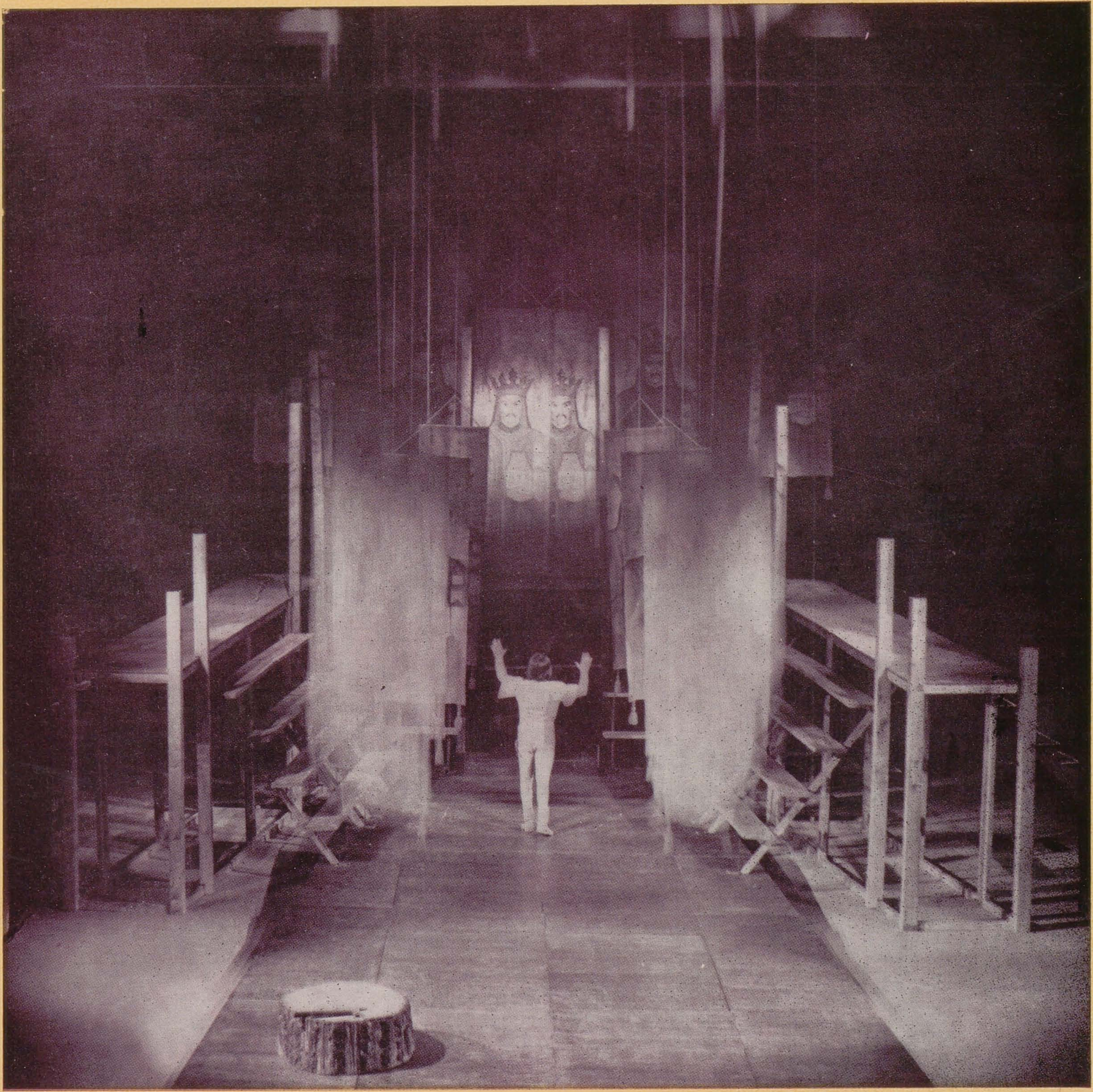
arta

ANUL XXXII NR. 7/1985



arta

ANUL XXXII NR. 7/1985

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15 71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL

Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR

Horia Horşia

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Elena Vitchevici

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Ion Dumitriu, Ion Tiţoiu, Nadina Scriba, Mihai Oroveanu, Adrian Popescu, Lilly Darabonţ, Doina Răduleţ, Claude Bricage, Mircea Bunescu, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE ÎN CULORI

Adrian Popescu

Redacţia mulţumeşte colaboratorilor şi artiştilor pentru materialele fotografice puse la dispoziţie.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la Ad-ţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariţii); lei 180—6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PREFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

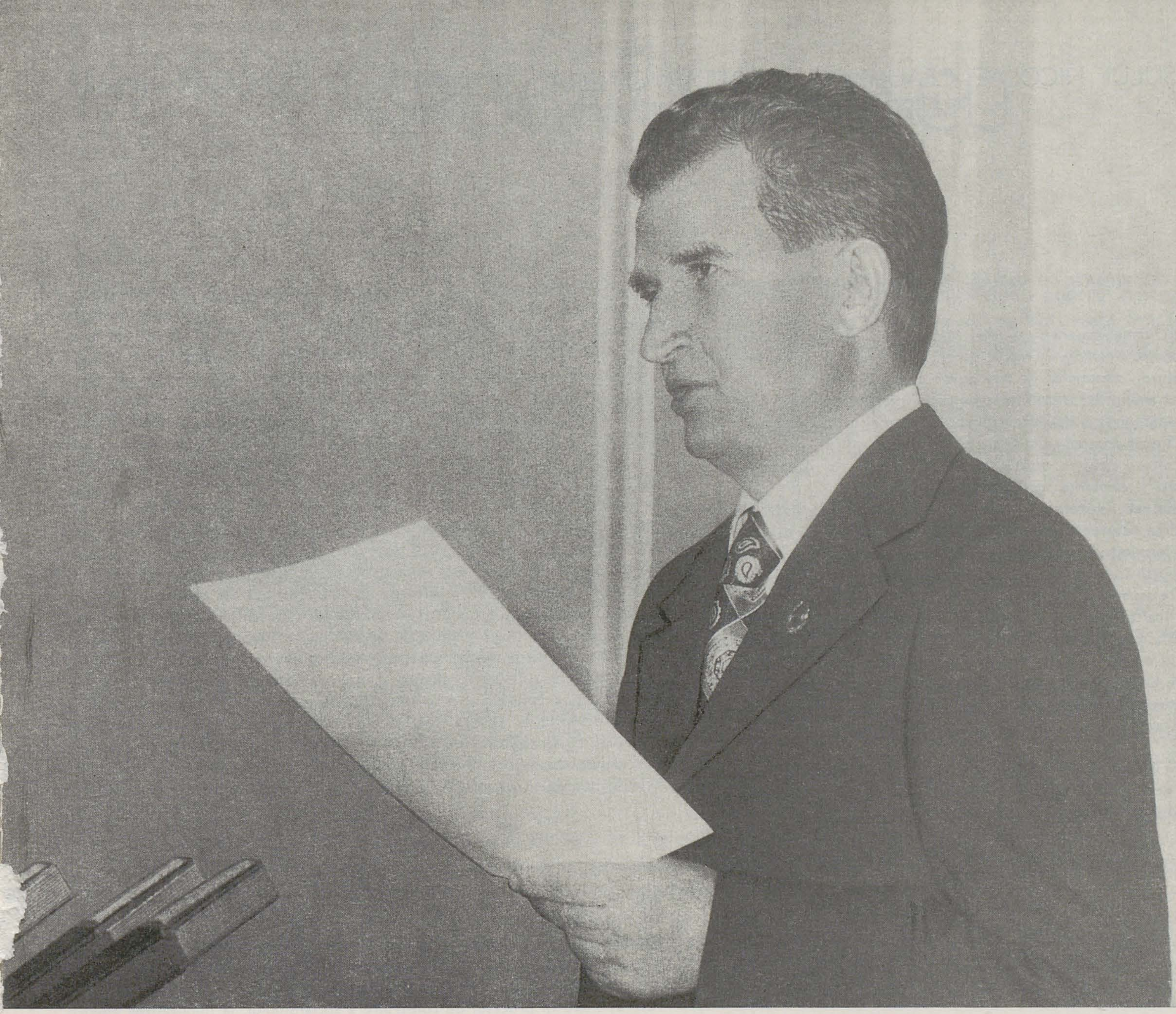
TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 313—135, Bucureşti, România.

	I	Înalt omagiu: Tovarăşul Nicolae Ceauşescu a fost ales membru titular şi preşedinte de onoare al Academiei Republicii Socialiste România	
	III	Epoca Ceauşescu	ARTA
	IV	Magistralele socialismului; Artişti în vizită în Mehedinţi	Adriana Stoica
	2	Succese ale artei româneşti: scenografia	Vasile Drăguţ
	4	Scenografia înspre şi dinspre cetate, înspre şi dinspre natură	Horia Horşia
	7	Două decenii de creaţie scenografică românească Colocviu deschis (Vasile Drăguţ, Horia Horşia, Ileana Lucaciu, Ecaterina Oproiu, François Pamfil, Theodor Redlow, Ion Popescu Udrişte):	Theodor Redlow
	8	Schimbări de . . . optică	Ileana Lucaciu
MARGINALII	9	Scenografia şi specificul ei (Traian Niţescu); Specificul televiziunii (Vasile Rotaru); Jocurile fanteziei (Liana Petruţiu)	
REMEMBER	10	Elena Pătrăşcanu-Veakis	Paul Bortnovschi Lucu Andreescu
	13	Discuţie în oglindă	Dinu Cernescu
CRONICA SPECTACOLULUI	16	Livada. . . sau mesajul lui Harag	Horia Horşia
	20	Costumul, portretul scenografic al personajului	Traian Niţescu
	21	Costumul ca semn (interviuri cu: Adriana Leonescu, Elena Forţu, Hortensia Georgescu, Iuliana Manţoc)	Alexandra Titu
PROFILURI	24	Sanda Muşatescu	Ion Cazaban
		Vittorio Holtier, Mihai Tofan, Mihai Mădescu	Călin Dan
		Emilia Jivanov	Coriolan Babeţi
		Eustaţiu Gregorian	Cătălin Davidescu
	29	Loc pentru practica fericirii	Paul Drogeanu
RESTITUIRI	31	Poezie şi scenografie la Emil Botta	Doina Uricariu
	32	Arta plastică, sursă pentru arta filmului	Adrian Silvan-Ionescu
RESTITUIRI	35	Caiet de spectacol: Mateiu I. Caragiale	Călin Dan
ATELIER 35	37	Diorama de la Mateiaş	Adrian Guţă
	38	Debut: Camelia Mihalcea, Nadina Scriba (Mihai Drişcu, Marius Tătaru) Lavinia Mârşu (Horia Horşia)	
IN MEMORIAM	40	Tody Constantinescu	Ion Cazaban
VIAŢA TEATRULUI	42	Un scenograf director de teatru. Convorbire cu Romulus Feneş	
CRONICĂ	43	Elvira Micoş	Mihai Ispir
	44	Jurnalul galeriilor (Marius Tătaru, Rodica Pascu, Radu Ionescu)	
CĂRŢI/IDEI	48	Cartea unui spectacol (Gh. Ghiţescu: Furtuna, testamentul lui Shakespeare)	Anca Vasiliu
COPERTA	I	Scenografia pentru « Viforul » Teatrul Naţional, Timişoara	Emilia Jivanov
	IV	Scenografia pentru « Livada cu vişini » Teatrul Naţional, Tîrgu Mureş	Romulus Feneş

	I	Un acte de haute considération: Le Camarade Nicolae Ceauşescu a été élu membre titulaire et président d'honneur de l'Académie de la R.S.R.	
	III	L'Époque Ceauşescu	ARTA
	IV	Réalisations mémorables; Les artistes visitent le départ. de Mehedinţi	Adriana Stoica
	2	Succès de l'art roumain: la scénographie	Vasile Drăguţ
	4	La scénographie: *vers* la cité et *de la* cité; *vers* la nature et *de la* nature	Horia Horşia
	7	Deux décennies de création scénographique roumaine Colloque (Vasile Drăguţ, Horia Horşia, Ileana Lucaciu, Ecaterina Oproiu, François Pamfil, Theodor Redlow, Ion Popescu-Udrişte):	Theodor Redlow
	8	Changements d'optique	Ileana Lucaciu
NOTES MARGINALES	9	La scénographie et son spécifique (Traian Niţescu); Le spécifique de la télévision (Vasile Rotaru); Les jeux de la fantaisie (Liana Petruţiu)	
REMEMBER	10	Elena Pătrăşcanu-Veakis	Paul Bortnovschi Lucu Andreescu
	13	Discussion dans un miroir	Dinu Cernescu
CHRONIQUE DU SPECTACLE	16	La Cérisaie. . . ou le message de Harag	Horia Horşia
	20	Le costume, un portrait scénographique du personnage	Traian Niţescu
	21	Le costume en tant que signe (interviews accordées par: Adriana Leonescu, Elena Forţu, Hortensia Georgescu, Iuliana Manţoc)	Alexandra Titu
PROFILS	24	Sanda Muşatescu	Ion Cazaban
		Vittorio Holtier, Mihai Tofan, Mihai Mădescu	Călin Dan
		Emilia Jivanov	Coriolan Babeţi
		Eustaţiu Gregorian	Cătălin Davidescu
	29	Lieu pour la pratique du bonheur	Paul Drogeanu
RESTITUTIONS	31	Emil Botta — poésie et scénographie	Doina Uricariu
	32	L'art plastique comme source du cinéma	Adrian Silvan Ionescu
RESTITUTIONS	35	Carnet de spectacle: Mateiu I. Caragiale	Călin Dan
ATELIER 35	37	Le diorama de Mateiaş	Adrian Guţă
	38	Début: Camelia Mihalcea, Nadina Scriba (Mihai Drişcu, Marius Tătaru) Lavinia Mârşu (Horia Horşia)	
IN MEMORIAM	40	Tody Constantinescu	Ion Cazaban
LA VIE THÉÂTRALE	42	Un scénographe directeur de théâtre. Entretien avec Romulus Feneş.	
CHRONIQUE	43	Elvira Micoş	Mihai Ispir
	44	Le journal des galéries (Marius Tătaru, Rodica Pascu, Radu Ionescu)	
LIVRES/IDÉES	48	Le livre d'un spectacle (Gheorghe Ghiţescu: La Tempête de Shakespeare)	Anca Vasiliu
COUVERTURE	I	Scénographie de « L'orage » (« Viforul ») Timişoara	Emilia Jivanov
	IV	Scénographie de « La Cérisaie » Tîrgu Mureş	Romulus Feneş

	I	Высокое почтение: Товарищ Николае Чаушеску избран действительным членом и почетным президентом Академии Румынской Социалистической Республики	
	III	Эпоха Чаушеску	(АРТА)
	IV	Магистрали социализма. Художники в гостях в Мехединць	Адриана Стойка
	2	Успехи румынского искусства: сценография	Василе Дрэгуц
	4	Сценография « к » и « от » крепости, « к » и « от » природы	Хория Хоршия
	7	Два десятилетия румынского сценографического творчества. Открытый коллоквиум (принимают участие Василе Дрэгуц, Хория Хоршия, Илеана Лукачу, Екатерина Опрою, Франсуа Памфил, Теодор Редлов, Ион Попеску-Удриште):	Теодор Редлов
	8	Изменения мировозрения	Илеана Лукачу
ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ	9	Сценография и ее специфичность (Траян Ницеску); Спечифичность телевидения (Василе Ротару); Игра фантазии (Лиана Петруциу)	
РЕМЕМБЕР	10	Елена Пэтрэшкану-Веакис	Пауль Бортновски Луку Андрееску
	13	Разговор у зеркала	Дину Чернеску
ХРОНИКА СПЕКТАКЛЯ	16	Сад . . . или послание Харага	Хория Хоршия
	20	Костюм — сценический портрет персонажа	Траян Ницеску
	21	Костюм — примета (Беседа с Адрианой Леонеску, Еленой Форцу, Хортенсией Джеорджеску, Июлияной Манцок)	Александра Титу
ПРОФИЛЬ	24	Санда Мушатеску	Ион Казабан
		Витторио Холтиер, Михай Тофан, Михай Мэдеску	Кэлин Дан
		Эмилиа Живанов	Кориолан Бабец
		Эустациу Грегорян	Кэтэлин Давидеску
	29	Место — заниматься счастьем	Пауль Дроджану
ВОЗВРАЩЕНИЕ	31	Поэзия и сценография Эмиля Ботты	Дойна Урикарю
	32	Изобразительное искусство-искусства кино-фильма	Адриан Силван-Ионеску
ВОЗВРАЩЕНИЯ	35	Тетрадь спектакля: Матею И. Караджале	Кэлин Дан
АТЕЛЬЕ 35	37	Диорама Матеяшь	Адриан Гуцэ
	38	Дебют: Камелия Михалча, Надина Скриба (Михай Дришку, Мариус Тэтару) Лавиния Мыршу (Хория Хоршия)	
ИН МЕМОРИАМ	40	Тоди Константинеску	Ион Казабан
ЖИЗНЬ ТЕАТРА	42	Художник сцены-директор театра. Разговор с Ромулус Фенеш.	
ХРОНИКА	43	Элвира Микош	Михай Испир
	44	Журнал галерей (Мариус Тэтару, Родика Паску, Раду Ионеску)	
КНИГИ/ИДЕИ	48	Книга спектакля (Георге Гицеску; Гроза, завещание Шекспира)	Анка Василиу
ОБЛОЖКА	I	Сценография спектакля « Вихрь », Тимишоара	Эмилия Живанов
	IV	Сценография « Вишневого сада » Тыргу Муреш	Ромулус Фенеш

https://biblioteca-digitala.ro



ÎNALT OMAGIU

TOVARĂŞUL NICOLAE CEAUŞESCU A FOST ALES MEMBRU TITULAR ŞI PREŞEDINTE DE ONOARE AL ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

« Victoria revoluției de eliberare socială și națională, apoi a revoluției socialiste, a deschis o eră nouă în istoria multimilenară a poporului nostru. Într-o perioadă istorică scurtă, poporul român a străbătut, printr-o luptă și muncă eroică, mai multe etape revoluționare de dezvoltare economico-socială — de la orînduirea burghezo-moșierească, avînd puternice caracteristici feudale, la societatea socialistă multilateral dezvoltată.

Dăm o înaltă cinstire generațiilor din trecut, tuturor personalităților și luptătorilor patrioți și revoluționari, tuturor acelora care, de la Burebista și Decebal, au făcut totul pentru formarea și existența poporului și a națiunii române. Cinstim pe Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare, Mihai Viteazul, Tudor Vladimirescu, Nicolae Bălcescu și Alexandru Ioan Cuza, pe toți aceia care, în procesul revoluționar de formare și dezvoltare a națiunii române, au luptat pentru unitatea și independența țării. Unirea și formarea statului național român, războiul de independență și realizarea statului național unitar, în 1918, au constituit momente hotărîtoare pentru destinele poporului român.

Cinstim pe revoluționarii, pe comuniștii și patrioții care au dus lupta contra asupririi și pentru dreptate socială și națională, împotriva fascismului și războiului, pentru victoria revoluției de eliberare națională și socială.

Dăm o înaltă cinstire oamenilor de știință și cultură, care au avut un rol de seamă în formarea limbii române, în progresul multilateral al patriei noastre.

Dăm cea mai înaltă cinstire muncitorilor, țăranilor, intelectualilor, tuturor categoriilor sociale, poporului român, care, de-a lungul mileniilor, a fost adevăratul făuritor al ființei sale înseși, al limbii, culturii, al națiunii noastre libere ».

NICOLAE CEAUȘESCU

Din cuvîntarea rostită la Academia Republicii Socialiste România

https://biblioteca-digitala.ro

TOVARĂȘULUI NICOLAE CEAUȘESCU SECRETAR GENERAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN PREȘEDINTELE REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

MULT IUBITE ȘI STIMATE TOVARĂȘE NICOLAE CEAUȘESCU

Vestea alegerii Dumneavoastră ca membru și președinte de onoare al Academiei Republicii Socialiste România a umplut de bucurie și justificată mîndrie patriotică inimile tuturor creatorilor de frumos din patria noastră.

În acest iulie al anului 1985, cînd întregul popor sărbătorește prin noi și strălucite succese împlinirea a două decenii de cînd istoricul Congres al IX-lea al Partidului V-a ales în fruntea comuniștilor și a întregii națiuni, acest eveniment al științei și culturii noastre capătă semnificații ample, cu rezonanțe istorice pentru conștiința și existența poporului român.

Prin această nouă recunoaștere a inestimabilei contribuții aduse de Dumneavoastră în dezvoltarea tuturor domeniilor de activitate, în elaborarea vizionară și în aplicarea cu fermitate a programului de înflorire a civilizației socialiste românești, din perspectiva unei pregnante și originale concepții științifice, cuprinzînd cele mai diferite aspecte ale construcției materiale și spirituale, se dă glas sentimentelor de înaltă prețuire, aleasă stimă și entuziasm patriotic ale întregii națiuni. În felul acesta, Academia Republicii Socialiste România, întreaga noastră știință și cultură capătă o nouă autoritate, pe măsura prestigiului personalității Dumneavoastră, unanim recunoscută și apreciată în întreaga lume, ca și o nouă și viguroasă orientare datorată spiritului revoluționar, clarvăzător și umanist care caracterizează întreaga Dumneavoastră activitate, dorința fierbinte de pace și progres.

Aflat permanent în mijlocul oamenilor și al tuturor evenimentelor, participînd determinant și nemijlocit la tot ceea ce s-a realizat și se realizează, ați imprimat nu numai o nouă orientare societății românești de astăzi, spre o armonioasă și multilaterală dezvoltare, ci și un chip nou, fără precedent, civilizației noastre actuale, pe drept cuvînt numită « Epoca Ceaușescu ». În această neobosită activitate ați fost întotdeauna îndrumătorul și protectorul culturii, al artei, care au beneficiat de orientările, indicațiile și sprijinul Dumneavoastră, în vederea realizării unor opere de înaltă valoare umanistă și revoluționară, pe măsura epocii pe care o trăim și a realității de zi cu zi. Conștienți de sarcinile ce revin artei, culturii în general, creatorii din întreaga țară au adoptat cu entuziasm și responsabilitate comunistă programul complex de făurire a omului de tip nou, cu o personalitate multilaterală, revoluționar activ și conștient, constructor al societății socialiste în țara noastră, apărător al păcii, program în elaborarea căruia contribuția Dumneavoastră a fost determinantă. Cu atît mai mult astăzi, cu prilejul ce marchează ca un punct de referință esențial viața spirituală, culturală, științifică și artistică a patriei, aceste sarcini și orientări ne îndeamnă să ridicăm la o nouă treaptă de exigență și răspundere, de militantism și valoare artistică întreaga noastră activitate de creație.

Cu aceste gînduri de profundă stimă și prețuire, de spirit revoluționar și entuziasm creator, Vă rugăm, mult stimate și iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, să permiteți tuturor membrilor obștii artistice din țara noastră să Vă transmită din inimă cele mai sincere gînduri și urări de sănătate, putere de muncă, noi și prodigioase împliniri în activitatea Dumneavoastră, pentru fericirea poporului și dezvoltarea patriei, asigurîndu-Vă de participarea deplină, conștientă și neabătută la programul de înălțare și înflorire a României pe drumul luminos al socialismului și comunismului, pe care l-ați trasat cu înaltă clarviziune științifică și pe care îl urmați cu revoluționară consecvență și dăruire de sine.

PREȘEDINTELE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI
ION IRIMESCU

MULT IUBITE ȘI STIMATE TOVARĂȘE NICOLAE CEAUȘESCU

Investirea Dumneavoastră cu înaltul titlu de membru și Președinte de onoare al Academiei Republicii Socialiste România umple de bucurie și mîndrie inimile tuturor, ale oamenilor de știință și cultură din țara noastră pentru Dumneavoastră, eminent conducător, înflăcărat revoluționar, care de două decenii înfăptuiți, în fruntea Partidului și Țării cu o inegalabilă dăruire patriotică, opera de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate pe pămîntul patriei.

Primiți Vă rog, cu prilejul acestui deosebit eveniment, modestul omagiu de artist, omagiu de stimă și prețuire adus puternicei Dumneavoastră personalități, gîndirii de o profundă originalitate, calde felicitări pentru această distincție care onorează știința și cultura românească. Ea dobîndește o și mai elocventă semnificație în aceste zile în care întreaga națiune sărbătorește douăzeci de ani de la Congresul al IX-lea al Partidului, eveniment de seamă care marchează deschiderea unei noi epoci de veritabilă renaștere a României Socialiste, epocă pe care o numim cu fierbinte recunoștință față de ctitorul ei — « Epoca Ceaușescu ».

Ați scris în aceste două decenii cu înțelepciune și clarviziune, o pagină de istorie unică în cartea de aur a patriei, care cuprinde inestimabila Dumneavoastră contribuție la dezvoltarea teoriei și gîndirii revoluționare, la triumful nobilei cauze a păcii, colaborării și prieteniei între popoare. În ea sînt înscrise, alături de uriașele înfăptuiri pe plan economic, social și marile împliniri ale culturii noastre socialiste.

Valoroasele Dumneavoastră inițiative, sfaturile și îndemnurile Dumneavoastră, adînca înțelegere față de creație și creatori și-au găsit întruchiparea în opere de artă, în monumente înălțate pretutindeni în țară, evocînd lupta milenară a poporului român pentru libertate, demnitate, suveranitate și independență națională, monumente menite totodată să păstreze vie imaginea, semnificațiile acestui ev de luminoase împliniri.

Vă asigurăm și cu acest prilej, mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu că artiștii plastici din țara noastră își vor pune și pe mai departe întregul lor talent, capacitatea lor creatoare în slujba unei arte militante, revoluționare, demne de înaltele idealuri, de imperativele epocii pe care o trăim.

ION MUSCELEANU

MULT IUBITE ȘI STIMATE TOVARĂȘE NICOLAE CEAUȘESCU

Am aflat cu emoție și justificată mîndrie vestea alegerii Dumneavoastră ca membru și președinte de onoare al Academiei Republicii Socialiste România, recunoaștere a uriașei Dumneavoastră contribuții la dezvoltarea teoriei și practicii revoluționare în procesul de construire a socialismului, la îmbogățirea gîndirii filosofice, la înflorirea științei și culturii în acești douăzeci de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al Partidului, eveniment ce înscrie o nouă și luminoasă pagină în istoria multimilenară a poporului român.

Permiteți-mi să Vă adresez din toată inima cu acest luminos prilej, odată cu profundul meu respect, adînci sentimente de recunoștință fierbinte pentru tot ceea ce ați făcut și faceți spre gloria și fericirea poporului român.

Arta noastră plastică a încercat, de-a lungul acestor două decenii ce vor intra în istorie indestructibil legate de numele Dumneavoastră — « Epoca Ceaușescu » —, să se înscrie în uriașul efort de edificare a noii Românii, diriguit de Dumneavoastră cu profundă înțelepciune, clarviziune revoluționară, cu o inegalabilă putere de muncă. Prin bogatul ei conținut de idei, prin tematica sa generoasă, inspirată din activitatea și viața oamenilor muncii din țara noastră, prin calitățile sale estetice, arta plastică s-a impus pe plan național și internațional. Mesajul ei de pace — reflex artistic al consecventei Dumneavoastră politici de instaurare în lume a unui climat de pace, înțelegere și colaborare între toate popoarele lumii — i-au adus recunoașterea și în afara hotarelor țării, concretizată în numeroase premii obținute în expoziții, manifestări de prestigiu pe plan internațional.

Mult iubite și stimate tovarășe Nicolae Ceaușescu, Vă rog să primiți cu ocazia acestui fericit eveniment, angajamentul meu personal de artist de a contribui prin arta ce o făuresc la afirmarea țelurilor nobile ce însuflețesc întreaga noastră națiune, răspunzînd în acest fel grijii, încrederii pe care ați investit-o și o investiți în noi, artiști-cetățeni, participanți activi la grandioasa operă de edificare a României Socialiste.

Din adîncul inimii, Vă adresez urări de sănătate, fericire, ani îndelungați de viață pentru a putea ridica în continuare țara noastră pe culmi tot mai înalte de civilizație, progres și cultură.

TRAIAN BRĂDEAN

https://biblioteca-digitala.ro

EPOCA CEAUŞESCU

În cartea de aur a țării, ultimele decenii înscriu o pagină de istorie unică, o epocă nouă căreia poporul nostru, din respect și recunoștință față de ctitorul ei, i-a conferit titlul de Epoca Ceaușescu. Fiindcă, de fapt, toate înfăptuirile majore ale socialismului în acești douăzeci de ani poartă pecetea puternicei personalități a strălucitului strateg, a conducătorului luminat, clarvăzător al partidului și statului nostru.

O pagină de istorie cuprinzînd împliniri de excepție, de la salba de hidrocentrale, în frunte cu Porțile de Fier I și II, care au descătușat apele, transformîndu-le în lumină și energie, la magistrala albastră — Canalul Dunăre-Marea Neagră, de la cetățile chimiei, intrate cu fabuloasa lor arhitectură în noul peisaj al țării pînă la uzinele producătoare de uzine care și-au cîștigat un nume de prestigiu și dincolo de hotare, de la cîmpiile mănoase străbătute de mii de tractoare pînă la imensa rețea ce irigă milioane de hectare, punîndu-le la adăpost de capriciile vremii, de la marile ansambluri de locuințe care configurează noi orașe, pînă la prestigioasele realizări ale științei, învățămîntului și culturii.

Știința a dobîndit în acești ani statutul de pîrghie cu rol primordial în progresul general al societății, în învățămîntul de toate gradele este cuprinsă peste o treime din populația țării, literatura, arta au pătruns adînc în conștiința maselor, devenind un bun al lor. Alegerea tovarășului Nicolae Ceaușescu ca membru titular și președinte de onoare al Academiei Republicii Socicliste România onorează știința și cultura românească, deschizînd orizonturi noi acestui important factor de cultură și civilizație.

În cei douăzeci de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al P.C.R., arta noastră militantă, pătrunsă de spirit revoluționar, a intrat deplin și convingător în Cetate. Operele de artă, amplele manifestări expoziționale, cu participarea tuturor generațiilor de creatori (numai în 1984 și primele luni ale acestui an au avut loc 376 de expoziții), demonstrează cu elocvență atașamentul fierbinte și unanim al artiștilor față de nobilele idealuri ale societății socialiste, strădania lor permanentă de a participa la uriașa operă de înnoire și perfecționare a României de astăzi. Stau mărturie monumentele înălțate pretutindeni în țară, evocînd lupta multimilenară a poporului nostru pentru libertate, demnitate, suveranitate și independență națională; lucrările de artă monumentală aflate în uzine și fabrici, tapiseriile, noile compoziții picturale, operele de grafică menite să păstreze vie imaginea acestui ev de luminoase împliniri; cele 18 tabere de creație, unde artiști de toate vîrstele, alături de foarte tinerii absolvenți ai institutelor de artă au trudit, de-a lungul acestor ani, pentru conferirea unor noi dimensiuni estetice peisajului țării, pentru înnobilarea, prin artă, a spațiului nostru spiritual. De altfel, grija față de creația tinerilor, de educarea lor în respectul față de valorile tradiționale și noi ale plasticii românești, față de istorie și realizările prezentului, reprezintă în cel mai înalt grad grija pentru viitorul artei românești. Cartea de artă se înscrie și ea, cu valențele-i proprii, în amplul proces de cunoaștere a valorilor trecutului și prezentului pe meleagurile țării noastre, a tezaurului artei românești și universale, cultivînd dragostea pentru frumos, pentru creația plastică și reprezentanții săi de seamă.

În contextul procesului actual de continuă democratizare a vieții social-politice, actul de cultură a devenit un factor important și activ, a dobîndit un pronunțat caracter de masă, demonstrat de ampla rezonanță a Festivalului Național « Cîntarea României », strălucită inițiativă a tovarășului Nicolae Ceaușescu. Printr-o susținută activitate de îndrumare, Uniunea Artiștilor Plastici urmărește dezvoltarea și particularizarea unor trăsături care caracterizează creația plastică de amatori: spontaneitatea, sinceritatea, originalitatea formelor de exprimare, ajutînd-o să-și împlinească astfel funcția sa educativă de sensibilizare a oamenilor muncii față de frumos.

Deși cu un pronunțat caracter economic, într-o organizație de breaslă care se autofinanțează, galeriile de artă înființate în mai toate centrele importante ale țării au și un deosebit rol educativ. Cumpărătorul modern poate găsi în ele nu numai un răspuns la exigențele sale dar și o încărcătură estetică menită să-i dezvolte gustul, dragostea față de artă. Dovadă a grijii permanente a partidului și statului nostru față de artă și creatorii ei este lărgirea și ameliorarea, an de an, a bazei tehnico-materiale. Au fost constituite și amenajate nenumărate ateliere, în București, în orașele unde se află filiale și cenacluri (numai în 1984 au fost date în folosință 99 de noi ateliere), de care beneficiază atît membrii Uniunii Artiștilor Plastici cît și mulți tineri absolvenți; au fost deschise case de creație în pitorești localități din țară.

Prin bogatul ei conținut de idei, prin tematica sa generoasă inspirată din viața, activitatea oamenilor muncii din patria noastră, prin profundul ei umanism, prin calitățile sale estetice arta noastră plastică s-a impus pe plan național și internațional. Mesajul ei de pace — reflex artistic al consecvenței politicii partidului nostru de instaurare în lume a unui climat de pace, înțelegere și colaborare între toate popoarele — i-a adus recunoaștere și în afara hotarelor țării, concretizată în numeroasele premii obținute în expoziții, manifestări de prestigiu pe plan internațional.

La marea sărbătoare, creatorii de artă își exprimă profundul lor omagiu, aleasa lor recunoștință față de tovarășul Nicolae Ceaușescu, ctitorul României moderne, asigurîndu-l că vor pune și pe mai departe întreaga lor capacitate creatoare în slujba afirmării, împlinirii țelurilor nobile ce însuflețesc întreaga noastră națiune.

ARTA

https://biblioteca-digitala.ro

magistralele socialismului
artiști în vizită în mehedinți

adriana stoica

Valoroasa inițiativă a conducerii superioare de partid, a secretarului general al P.C.R., tovarășul Nicolae Ceaușescu personal, de a ajuta creatorii întru cunoașterea mai profundă a noilor împliniri obținute de poporul nostru în cei 20 de ani care au trecut de la Congresul al IX-lea al P.C.R., s-a concretizat, între altele, în excursii de documentare organizate de Uniunea Artiștilor Plastici în diverse regiuni ale țării. Prima: în județul Mehedinți. Au participat artiști reprezentativi pentru toate genurile artei, pentru toate generațiile, critici de artă. Organele județene de partid și de stat au demonstrat o mare înțelegere a menirii unei asemenea acțiuni, însoțind grupul pretutindeni în oraș și în județ, înlesnind cunoașterea în detaliu a realizărilor de excepție obținute, pe plan economic, social și cultural. La Drobeta Turnu-Severin la Biblioteca județeană — posesoare a unui valoros fond de carte rară — grupul a fost întîmpinat de reprezentanți ai organelor locale de partid și de stat. Cu acest prilej, președintele Comitetului de cultură și educație socialistă a făcut o succintă dar elocventă trecere în revistă a succeselor dobîndite de oamenii muncii din Mehedinți în ultimii 20 de ani de dezvoltare armonioasă, dinamică, pe magistralele socialismului. Directorul bibliotecii a vorbit despre îmbogățirea continuă a colecției acesteia, dar, mai ales, de modul în care își îndeplinește menirea de factor educațional în procesul de formare a omului nou.

Vizita la Muzeul județean a fost un prilej de întîlnire cu străvechea istorie a așezărilor de pe malul Dunării (ghid — directorul Muzeului), de cunoaștere a probelor materiale ce atestă continuitatea poporului român pe acest teritoriu, a bogățiilor solului și subsolului, a faunei și florei, a preocupărilor colectivului de a educa tinerele generații în spirit patriotic și științific. Un foarte bine gîndit și totodată foarte bine utilat cabinet de educație ateist-științifică este o mărturie în acest sens. Întregul muzeu este organizat după criterii strict științifice și cu mijloace muzeale dintre cele mai actuale.

Primul obiectiv industrial: Șantierul naval. De la vechiul și modestul atelier de reparații, la această modernă unitate de construcție de nave ce călătoresc astăzi pe toate mările și oceanele lumii, iată una din dimensiunile realității noastre socialiste.

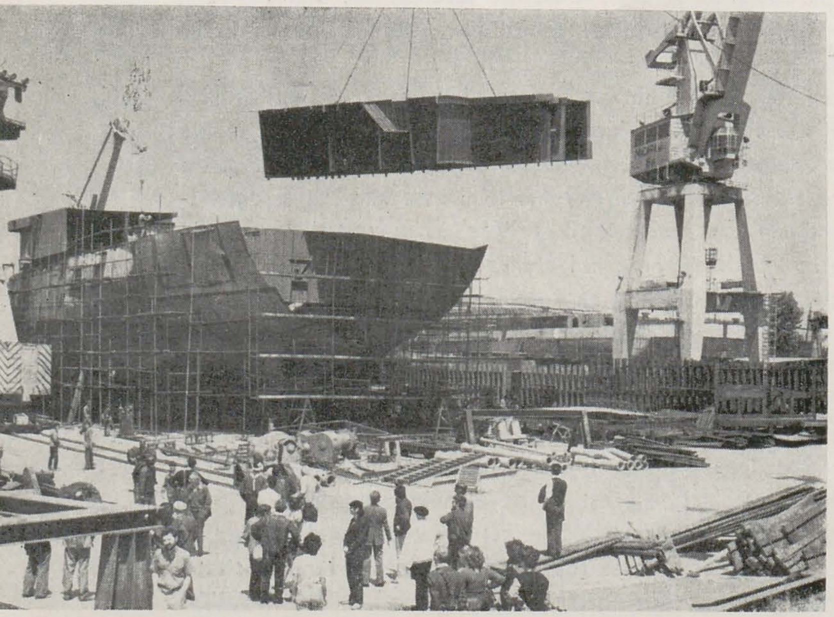
Întreprinderea de aparate de măsură și control avea să ne releve activitatea plină de finețe, de precizie, de minuțiozitate a oamenilor muncii de aici, pentru ca la combinatul de prelucrarea lemnului să fie relevată grija pentru realizarea unor piese de mobilier corespunzătoare gustului exigent al consumatorului, acelor parametri care să facă mobila produsă aici competitivă pe plan internațional. A fost vizitată, de asemenea, și fabrica de hîrtie și ambalaje, o altă realizare a acestor ani.

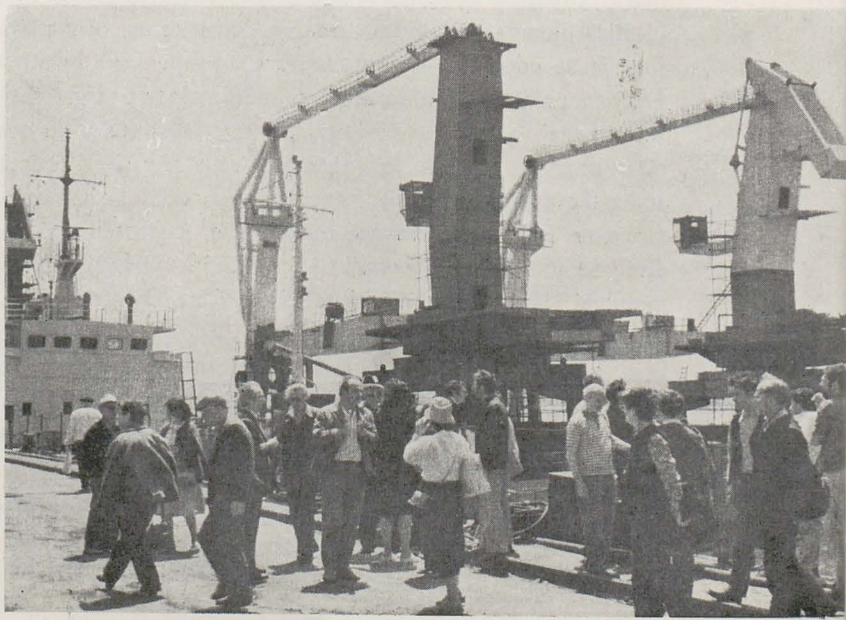
Întîlnirea cu fascinantul peisaj al Mehedințului a fost prilejuită de călătoria pe valea Motrului, pînă la podul natural dela Ponoarele, fenomen carstic impresionant.

Între acest monument al naturii și cel al antichității romane — podul lui Apolodor din Damasc — grupul de membri ai Uniunii Artiștilor Plastici avea să trăiască revelația giganticului monument realizat de poporul nostru, sub înțeleapta conducere a partidului: Hidrocentrala Porțile de Fier I, nava amiral a industriei noastre energetice. Prin solicitudinea gazdelor, au putut fi vizitate, deopotrivă, și camera de comandă și sala uriașelor turbine, au fost privite de aproape ecluzele. Muzeul Porților de Fier reamintește vizitatorilor momentul istoric al inaugurării sistemului energetic de pe Dunăre, în prezența tovarășului Nicolae Ceaușescu, a tovarășei Elena Ceaușescu și a lui Iosip Broz Tito. Rezultantă a capacității creatoare a oamenilor de știință, specialiștilor, muncitorilor din țara noastră, hidrocentrala de pe Dunăre — cea mai mare din Europa — este totodată și o dovadă elocventă a politicii consecvente a partidului nostru de colaborare pe plan internațional. Spectaculoasa deschidere a ecluzelor, a trecerii navelor, avea să fie văzută abia la Porțile de Fier II. Colonia muncitorească de aici pune în lumină un alt aspect al realității noastre socialiste: grija față de om, de condițiile sale de muncă, de viață, atenția acordată educației, necesităților sale culturale.

La I.A.S. Rogova, directorul a expus, pe scurt, rezultatele deosebite obținute de această unitate fruntașă în domeniul culturilor cerealiere, culti-

1,2. De la modestul atelier de reparații din trecut, la modernul Șantier naval. Navele produse aici călătoresc pe toate mările și canalele lumii.





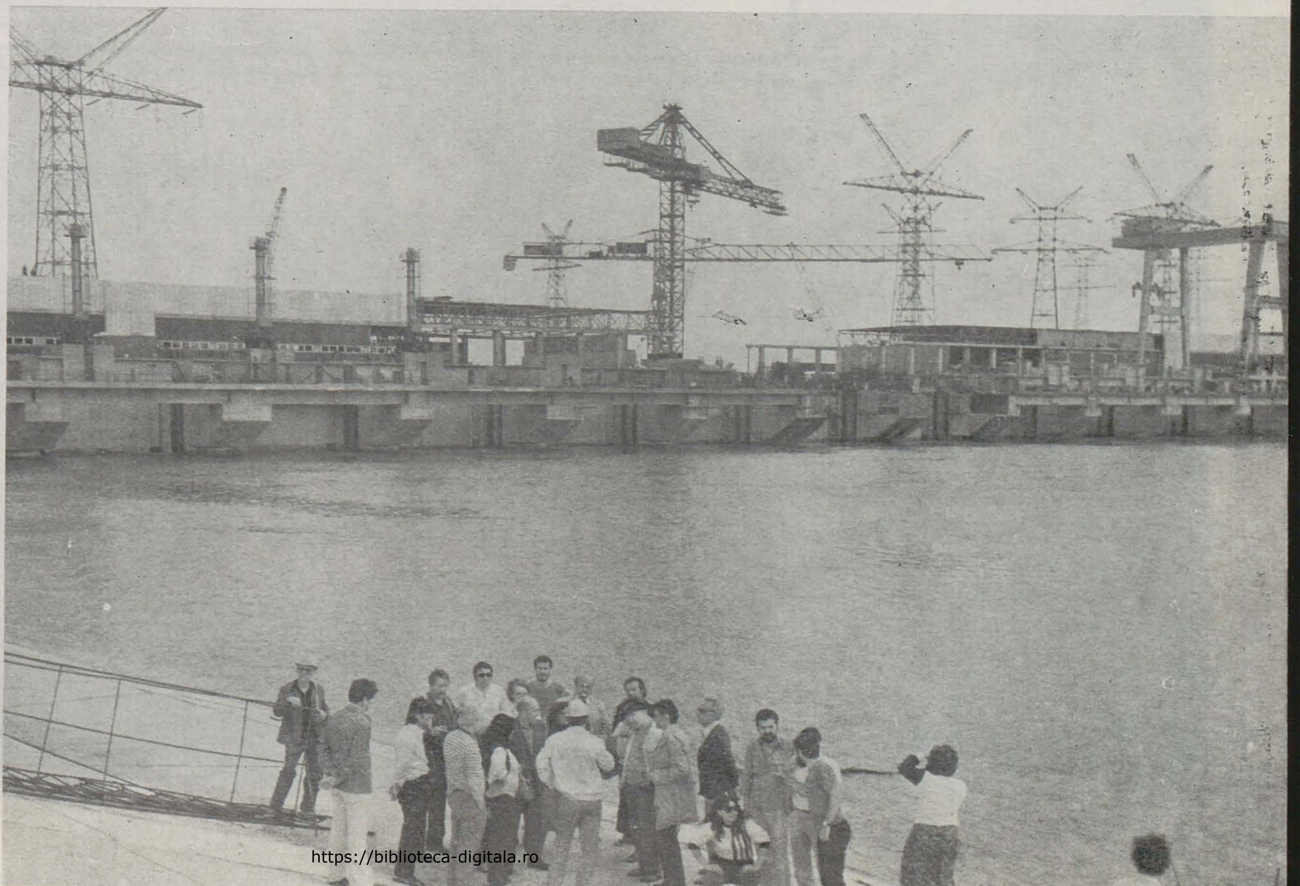
https://biblioteca-digitala.ro

varea pomilor fructiferi, a viței de vie, creșterea vitelor.

Renăscută din ape, Orșova nouă reprezintă o altă dimensiune a spiritului creator al poporului nostru. Un oraș modern, elegant — cu o Casă de cultură pe cît de bine înzestrată pe atît de eficientă în împlinirea rolului său educativ — oraș menit să devină în anii următori o căutată stațiune balneo-climatică.

Vizita în județul Mehedinți a constituit, totodată, și un fructuos schimb de opinii cu factorii responsabili ai județului, cu artiștii — membri ai cenaclului local — din care s-a născut și ideea organizării unei expoziții la Drobeta — Turnu Severin, care să oglindească rezutatele artistice ale acestei călătorii de studii.

Fiindcă, mai presus de toate, ea s-a dovedit rodnică pe planul cunoașterii unor înfăptuiri istorice, menite să fertilizeze creația artistică, să-i ofere noi teme generoase. Ele își vor găsi, fără îndoială, întruchiparea în opere de artă valoroase, menite să îmbogățească conținutul de idei al expozițiilor ce vor celebra 20 de ani de muncă și de viață pe magistralele Epocii Ceaușescu.



3. Finețea, precizia, minuțiozitatea, iată caracteristicile activității oamenilor muncii din Intreprinderea de aparate de măsură și control.

4. Între podul lui Apolodor (în imagine, macheta acestuia expusă la Muzeul județean) și cel natural de la Ponoare, grupul de membri ai U.A.P. avea să trăiască revelația monumentului realizat de poporul nostru, sub înțeleapta conducere a partidului: Hidrocentrala Porțile de Fier I.

5. Calmă, Dunărea își transformă apele în lumină, în energie electrică, la Porțile de Fier II.

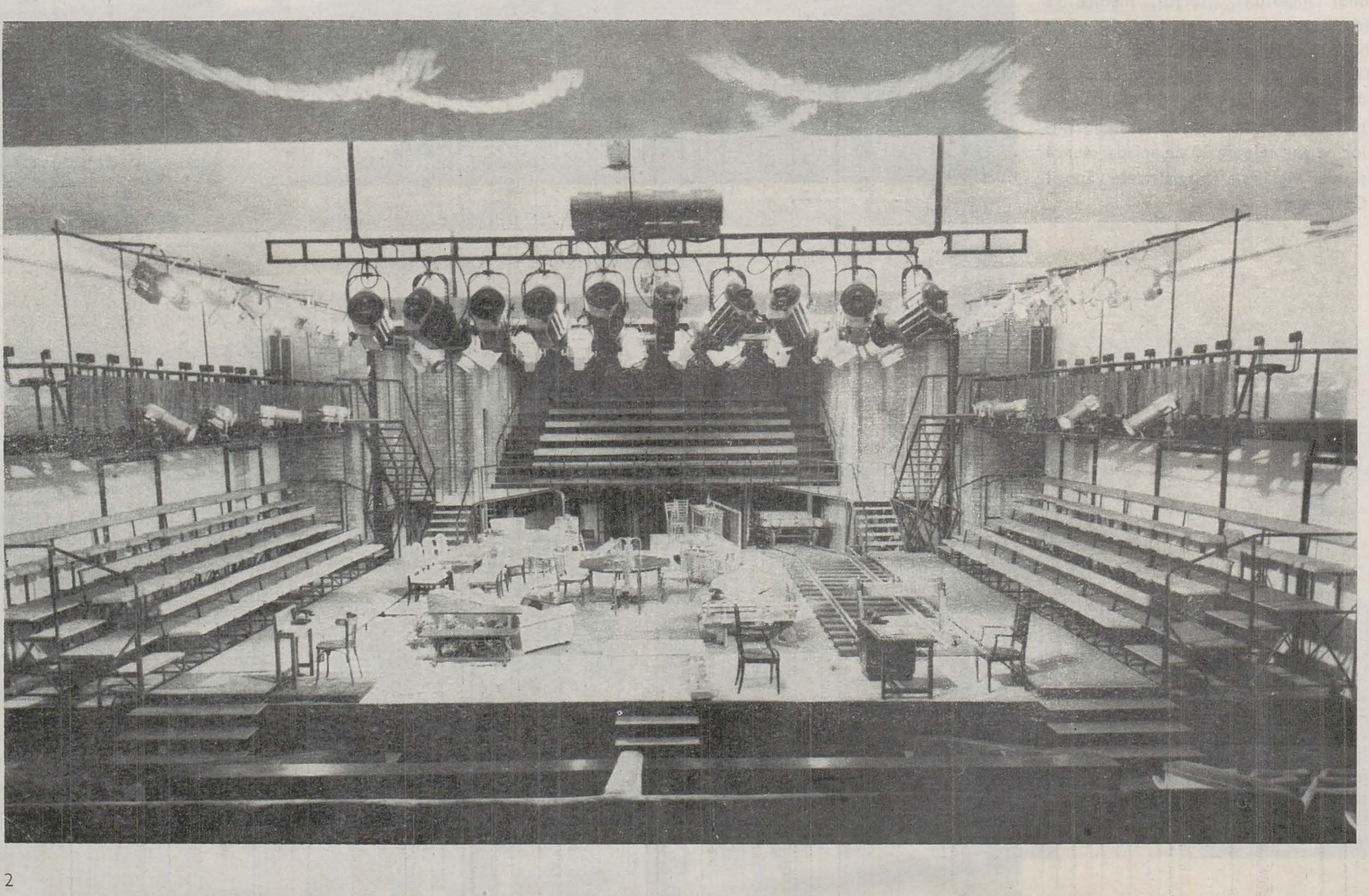
https://biblioteca-digitala.ro

1965—1985

succese ale artei românești: scenografia

vasile drăguț

Cînd, cu șase ani în urmă, revista ARTA își propunea să realizeze un număr special consacrat scenografiei (nr. 5—6/1979) — pretext fiind expoziția trienală din 1979 — nu au lipsit nedumeririle și semnele de întrebare din partea acelora care s-au obișnuit să vadă în scenografie un simplu auxiliar al spectacolelor teatrale. Grupajele de articole publicate atunci și ulterior în numerele demonstrative privind arta scenografică (nr. 5—6/1982) au fost în măsură să convingă pe mulți sceptici că problemele puse în discuție sînt incomparabil mai complexe decît erau, în mod tradițional, considerate și că foarte multe realități cotidiene sau de excepție se află, cu sau fără intenție mărturisită, sub incidența scenograficului. Așa cum s-a mai subliniat pe parcursul discuțiilor, scopul propus de către revista ARTA nu a fost și nu este doar acela de a prezenta și comenta



https://biblioteca-digitala.ro

critic cutare sau cutare spectacol cu aparatul său scenografic, nici doar acela de a scoate în evidență calitățile specifice și de neconfundat ale scenografiei românești contemporane. Fără îndoială, simpla invocare a unor opere semnate de Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi, Traian Nițescu, Ion Popescu-Udriște, Romulus Feneș, Mircea Matcaboji, este suficientă pentru a pune în lumină valoarea de excepție a ceea ce putem numi — fără riscul exagerării — școala română de scenografie. Din multiplele accepții ale cuvîntului *școală* vom reține aici în primul rînd două: a) existența unei admirabile tradiții (modelată și dezvoltată în chiar spațiul de înaltă ardere spirituală a teatrului nostru); b) existența unei secții de scenografie în cadrul Institutului de Arte Plastice « N. Grigorescu », fertilă pepinieră căreia i se datorează apariția multora dintre cei mai reprezentativi scenografi români contemporani.

Spuneam, mai sus, că revista ARTA și-a propus să promoveze nu doar înfăptuirile propriu-zise ale scenografiei considerată ca domeniu autonom de creație. În sprijinul unui mod deschis — generos interdisciplinar — de abordare a problemei intervine chiar tradiția teatrului românesc, tradiție din care face parte, în mod firesc și necesar, scenografia. Într-adevăr, în cele mai bune momente ale evoluției sale, scenografia românească a beneficiat de înțelegerea, de stimulul sau chiar a fost creată de oameni cu largi și profunde implicații în viața culturală a țării. Camil Petrescu, Victor Ion Popa, Ion Sava nu sînt singurii care se cer a fi amintiți în legătură cu acea stare de fericită dar și gravă coparticipare a diferitelor genuri de creație pentru reușita unui spectacol. Ceea ce au înțeles toți aceștia și atîția alții alături de ei a fost adevărul că teatrul — ca instituție — nu este destinat numai ilustrării unui text dramatic prin vocea și arta actorilor dirijați de un regizor, ci este locul fast al unor fapte culturale unice (repetabile doar în aparență) în care conlucrează intim mai toate categoriile de artă. Iar scenografia este chemată aici să realizeze acea ambianță vizuală care — de la un capăt la celălalt al spectacolului — se instituie, simultan, în microcosmos, în protagonist și în comentator, participînd în mod hotărîtor la definirea evenimentului.

Vizitatorul contemporan nouă al sanctuarului de la Delphos nu mai poate participa la acele lungi procesiuni și nici la acele ritualuri care i-au asigurat calitatea de capitală spirituală a grecilor antici. Dar străbătînd calea sacră și integrîndu-se în marea scenografie naturală pe care scenografia constructiilor de temple, tezaure, teatre, stadioane au potențat-o, vizitatorul trăiește și azi ceva din marele mister al Parnasului celor nouă muze și se simte adînc proiectat în istorie. Spectacolul antic a dispărut, dar iată că scenografia lui — deși la rîndul ei în stare de ruină — ne face să retrăim miracolul risipit în legendă.

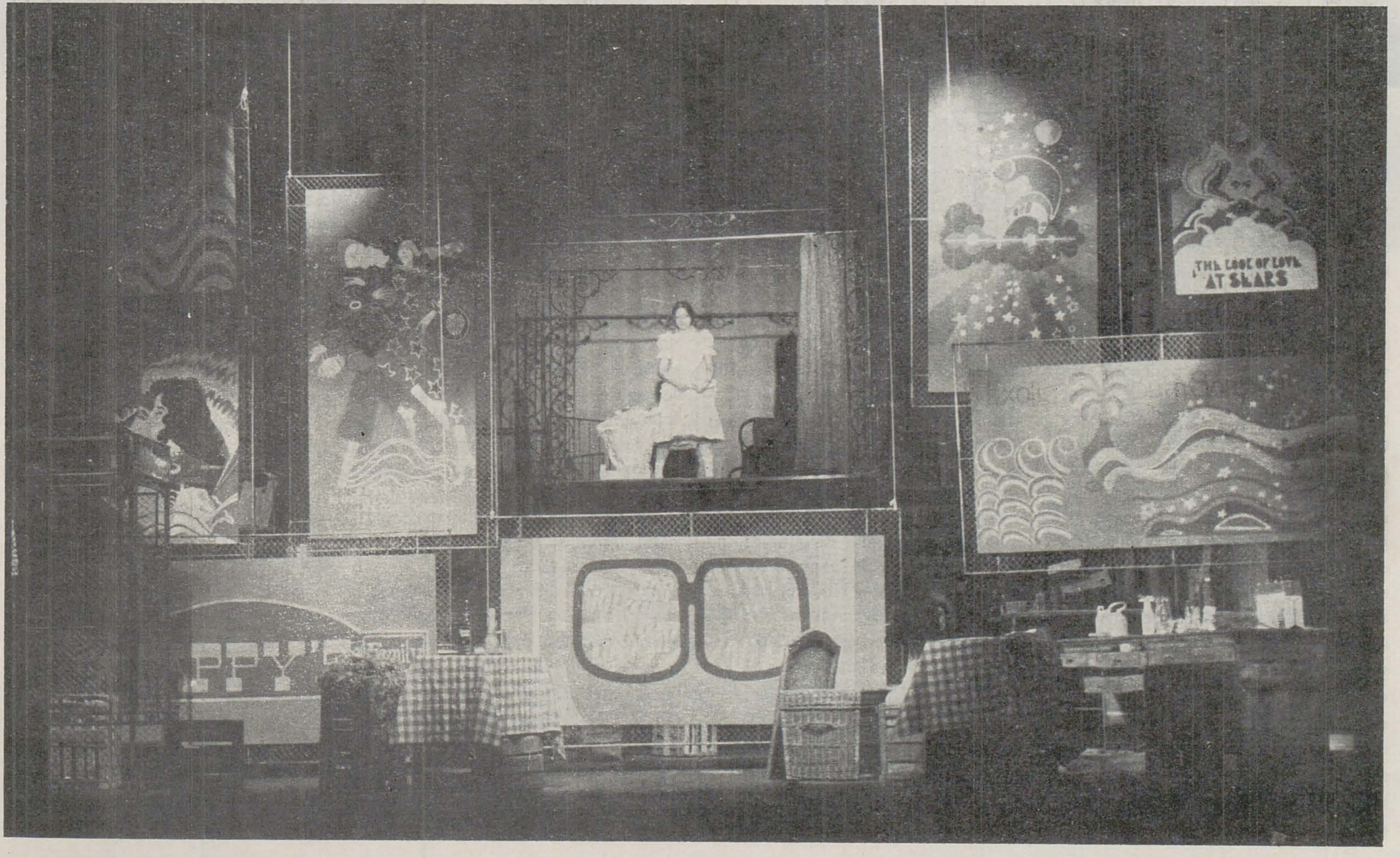
Înțelegînd scenografia ca o artă de întîlnire, de convergență și de stimulare (fiecare dintre aceste calități poate fi cu ușurință demonstrată) este firesc ca discuția în jurul său să nu fie făcută doar cu mijloacele creației scenografului. În acea tradiție invocată a scenografiei românești ca și în realizările sale recente sînt nu puține exemplele care probează vocația acestui domeniu de artă vizuală de a se implica în tot ceea ce în final trebuie să fie arta spectacolului. Să ne mai îngrijorăm încă o dată de faptul că

p. 2
1—2. Elena Pătrășcanu-Veakis: Costume pentru « Căsătoria » de N. Gogol, Teatrul Național, București, scene din spectacol
3. Liviu Ciulei: Scenografia pentru « Puterea și adevărul » de Titus Popovici. Teatrul Bulandra, scenă din spectacol

p. 3
1. Mihai Mădescu: Scenografia pentru « Efectul razelor gama asupra anemonelor » de Paul Zindel, regia Cătălina Buzoianu, scenă din spectacol, Teatrul Mic

unii cronicari dramatici nu merg la teatru decît pentru a auzi texte literare interpretate de actori? Nu ar fi inutil, dar nici nu este necesar. Destul că pe scenele teatrelor noastre pot fi trăite spectacole de o superbă bogăție intelectuală, făurirea lor fiind opera unui temeinic și inspirat travaliu de echipă.

Consemnînd această realitate, cu satisfacția că prin scenografia contemporană se rostesc creatori de autentică forță, polivalenți ca gîndire și originali ca expresie, avem totodată convingerea că dezbaterea inițiată de revista ARTA și continuată cu acest număr nu va rămîne fără ecou.



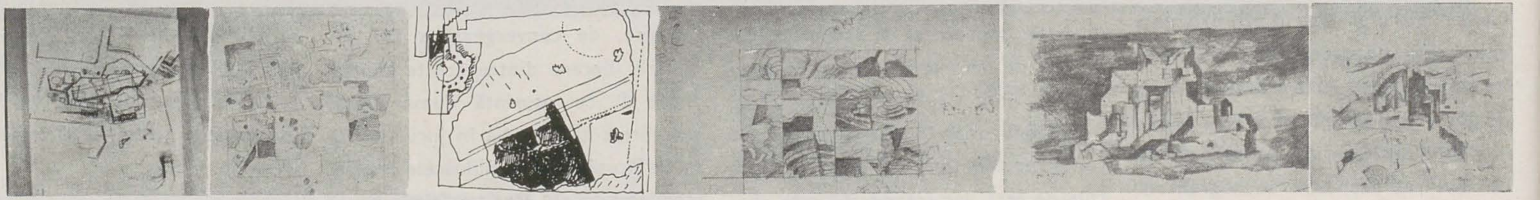
https://biblioteca-digitala.ro

Pe măsura evoluției sociale, omul aspiră să integreze tot mai mult frumosul în existența sa cotidiană, ca element indispensabil al ambianței sociale generale. Aceasta cere implicit și esteticii să abordeze tot mai direct problemele organizării ansamblului vieții oamenilor, ale cadrului în care muncesc și trăiesc, ale instituțiilor de utilitate publică, localităților urbane și rurale, locurilor de odihnă și agrement.

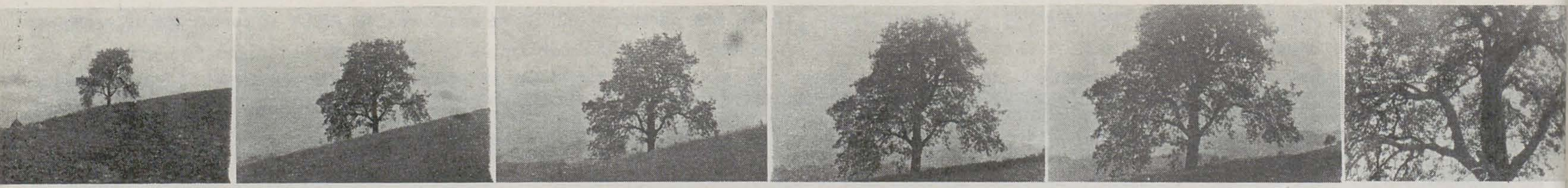
NICOLAE CEAUȘESCU

p. 4
1—6. Paul Bortnovschi: Studii din ciclul proiectelor, desen
7—12. Ion Dumitriu: Apropierea de copac, fotografii

p. 5
13—17. Viorel Mărginean: Desene
18—23. Ion Dumitriu: Parcurs la Poiana Mărului, fotografii
24—29. Schițe de decor de: Vittorio Holtier, Constantin Ciubotaru, Mihai Tofan



scenografia
înspre și dinspre cetate, înspre și dinspre natură



horia horșia

În ultimul interviu pe care l-a acordat, și singurul pe care ni-l acordase nouă, adică în singura dintre numeroasele noastre convorbiri care a primit o formă publicistică publicabilă (Arta, nr. 10/1967), Eugen Schileru desemnează și analizează, într-un sistem de interrelații dialectice, cu prilejul uneia din edițiile trienalei, conceptul de *scenografie*. Opțiunea specialistului, dezvăluind *obiectivul* întreprinderii sale și, deopotrivă, *motivațiile* acesteia, este explicit comunicată: « Pasiunea mea va fi întotdeauna declanșată de artele, artiștii și operele care își propun să-l ferească pe om de claustrarea în găoacea degradantă a individualismului, să-l scoată din singurătate și alienare, să-l reînșurubeze organic în viața comunității, a cetății, să-l plaseze din nou, pentru a folosi un termen din tehnologie, în fluxul continuu al umanității reînnoite. Or, cred că *teatrul contemporan* (s.n.) schițează voința atingerii unor asemenea obiective ». Dincolo de această profesiune de credință, exemplară pentru oricare dintre cercetătorii interesați de domeniul dat, Schileru propune sau, mai degrabă, sugerează și una din căile eficiente de urmat, apelînd la *teoria modelizării*, frecventată curent într-o epocă alexandrină, cum este epoca noastră, cu o cultură populată de *modele* achiziționate de memoria noastră prin numeroase *muzee imaginare* pe care ni le-am constituit. De fapt, între părinții teoriei se numără și Marx, conceptorul teoretic al sistemului social integral și al modelului socialist al acestui sistem, de unde, îndrăznim să afirmăm că validarea unor încercări în această direcție poate fi obținută de adecvarea la un asemenea mod de gîndire, pe plan teoretic, și de experimentarea lui, pe plan practic. Modelul propus, sugerat de Schileru, cu care arta scenografului are numeroase afinități, tangențe, relații, este *urbanismul*. În domeniile urbanismului și arhitecturii — oricare ar fi fost succesele sau eșecurile, din 1940 încoace, în toate țările, funcție de necesități diverse, de moment sau prospective, economice, sociale, psihologice, culturale, ceea ce îl impresionase pe Schileru, conform propriei mărturisiri, era «. . .dorința, pasiunea de a crea un spațiu organizat astfel încît să poată nu numai îngădui, ci chiar solicita dezvoltarea personalității umane ca totalitate, fapt imposibil fără integrarea liberă, firească, a individului în viața cetății, a comunității ».

Sub semnul unei asemenea profesiuni de credință, vom încerca să formulăm propria noastră atitudine față de creația scenografului și față de relația scenografie/cultură (adică scenografie/arhitectură și urbanism) pe de o parte, și scenografie/natură, pe de alta, în sensul dublelor comunicări: *înspre* și *dinspre* cetate, *înspre* și *dinspre* natură.

Pornind dela definiția pe care Jacques Poliéri o dă scenografiei, « arta organizării spațiului de emisie precum și a spațiului de recepție a spectacolului », vom desemna primul element fundamental, comun scenografiei, culturii și naturii: *spațiul* (orizonturile spațiale, ale conștientului și ale inconștientului, cum ar spune Lucian Blaga). Spațiul — afirmă Bruno Zevi — care nu poate fi reprezentat complet sub nici o formă și nu poate fi înțeles și intuit decît prin experiența directă, este protagonistul arhitecturii, se concretizează numai în arhitectură și constituie, de aceea, însușirea sa specifică. Putem accepta această absolutizare a arhitectului și istoricului italian de arhitectură, ceea ce nu impietează asupra relațiilor spațiale ale obiectelor, acțiunilor, proceselor specifice altor discipline artistice, iar referitor la scenografie, prin însăși definiția ei, specificitatea desemnată pentru arhitectură este întru totul valabilă pentru scenografie. Cu atît mai mult cu cît precizările pe care Bruno Zevi le aduce în continuare par a avea în vedere, spunem noi, scenografia: « . . . arhitectura nu este numai artă, nu este numai imaginea vieții istorice sau a vieții trăite de noi sau de alții; ea este mai ales *mediul*, *scena* (s.n.) pe care se desfășoară viața noastră ». Iar *scenografia* înseamnă la obîrșii desenul proiecției în plan a unei arhitecturi, de unde reprezentarea picturală perspectivică, iluzionistă, a aces-

https://biblioteca-digitala.ro

teia — un loc special și specializat, *locul teatral*.

Renunțînd la termenul de *decor*, care, cum spunea Denis Bablet, « acoperă o realitate ce nu mai corespunde exact semnificației sale » (substituindu-i-se, desigur fără forță de generalizare pentru că prea restrictivi, termeni ca « elemente scenice » sau « dispozitive scenice ») noi optăm pentru « loc teatral », adică « spațiul de emisie și recepție », mai cuprinzător, mai apt unor asociații metaforice și mai eficient cînd este vorba de punerea în valoare a calităților și relațiilor topologice.

Spațiul arhitectural este spațiul *interior* al unei construcții, delimitat de coaja edificiului. Spațiul *exterior* al unei construcții, de dincolo de coaja edificiului, este la rîndul său spațiul *interior* urbanistic. Dat fiind că acest spațiu este locuit, putem distinge, conform conceptului « perspectivei dezvăluitoare » al lui Anton Dâmboianu, trei ipostaze pe care le subsumăm spațiului interior: spațiu intim, spațiu personal, spațiu situațional, proprii deopotrivă emițătorului și receptorului, și care pot fi în cuprinsul artei spectacolului spații reale. sau spații imaginare — ceea ce nu se întîmplă, de fapt, în arhitectură (decît în cazul unor iluzii trompe l'œil, prin intervenția, deci, a unei alte discipline artistice care se ingeniază a reprezenta spațiul, pictura, de pildă). Din textura acestor ipostazieri spațiale cărora, în funcție de poezia dramatică, li se pot adăuga altele și de altă natură — spațiu geometric, definind obiectele, spațiu de acțiune, în care formele primesc semnificații, spațiu geografic, unde oamenii se deplasează — luînd în considerare departajări și clasificări propuse de Henri Gonier — din textura unor asemenea ipostazieri realizăm ceea ce Paul Bortnovschi denumește în arta spectacolului *stări*. Din acest moment — ar spune Schileru — scenografia poate să se dezvolte divers, în raport cu o operă dramatică și cu o concepție regizorală: « acompaniament, paralelism, convergență care accentuează, subliniază, reliefează, revelînd armonicile din subtext ale unei dominante clar exprimată de text. » De aici rezultă al doilea element fundamental comun pentru scenografie și arhitectură/urbanism, privind durata, desfășurarea în timp, *evenimentul*, *procesul*, pentru că spațiul este locuit și trăit (orizonturile temporale, ar spune poetic Lucian Blaga).

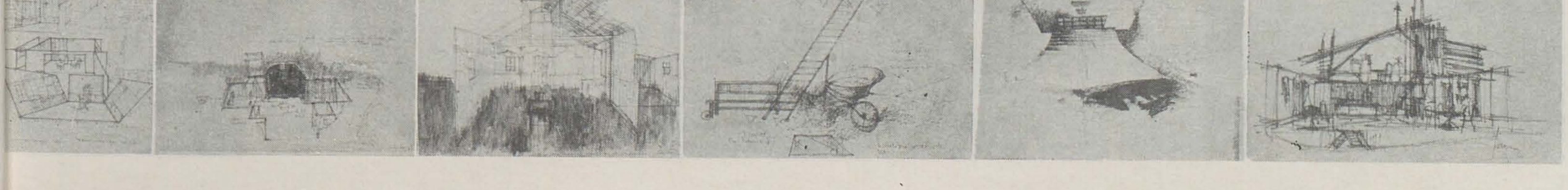
Între arte, arta spectacolului (dramatic, liric, muzical — dacă luăm în considerare genurile tradițional constituite) îi solicită receptorului participarea printr-un complex senzorial, pe de o parte, și îl antrenează, pe de alta, la o participare colectivă, a comunității (chiar dacă în grupuri de preferințe și afinități, mai mult sau mai puțin conturate, ale publicului). Se restabilesc, se reconstituie și se reactivează relațiile intercomunitare care au fost sensibil slăbite de-a lungul a sute de ani, pe parcursul alfabetizării și proliferării tiparului. Adeseori se citează drept exemplu de izolare cartea și lectura prin intermediul cărora individul își delimitează cu strictețe un spațiu personal: îmi citesc de pildă, ziarul sau o carte în tren sau în autobuz făcînd abstracție de tot ceea ce se întîmplă în jur. Este cazul consumatorului de cunoștințe uniforme preambalate (McLuhan) stimulat de creșterea, exagerarea și izolarea unui singur simț, al văzului. Spectacolul teatral are capacitatea de a anula bariera izolării și de a-l reînșuruba pe individ în viața comunității, printr-un complex sinestezic. Solidaritatea colectivă este stimulată de participarea (asistarea) nu numai la spectacolul teatral (să mai evocăm — ca loc comun — reacțiile publicului parizian la premiera absolută cu « Hernani » în 1830?), ci, în general, de angajarea publicului într-o sferă largă de manifestări: de natură sportivă — un meci de fotbal, ca să cităm un exemplu elocvent, de natură politică — o manifestație pentru pace, de natură religioasă sau în cazul altor spectacole determinate de o diversitate a relațiilor sociale. Între acestea, un loc important îl ocupă sărbătorile populare, unele de vîrstă imemorială, statornicite în civilizația agrară, în legătură cu succesiunea anotimpurilor, a lucrărilor agricole, a schimburilor comerciale, a evenimentelor familiale, unele fiind asociate, cu timpul, sărbătorilor religioase, unele fiind împiedicate prin intervenția și autoritatea bisericii. *Sărbătorile* vin către arta spectacolului *dinspre* cetate. Fiecare pretinde și presupune un spațiu organizat, de emisie și de recepție, o *scenografie*, cu precizarea că de cele mai multe ori, spectatorul este și participant activ. Presupune, de asemenea, un scenariu, teoretic nemodificabil, adică desfășurat după canoane stabilite prin tradiție. În arta spectacolului, forma stabilă de referință o prezintă *teatrul*.

Dacă în accepțiunea modernă a secolului al XIX-lea, teatrul (și reprezentația bazată pe *hegemonia* poeziei dramatice, a textului) realizează, ca spațiu de emisie și recepție, generalizarea separării absolute, prin peretele imaginar al cubului scenic, dintre actori și spectatori, teatrul contemporan, fără a renunța la această condiție a spectacolului, promovează prin forme diferite, noi și originale sau mai vechi și reactualizate ca tipurile arenă sau elizabetan (stimulînd și emanciparea față de hegemonia textului) atenuarea ori anularea barierei dintre actori și public. Scenografia tentează un demers *înspre* cetate. Organizarea spațiului acesteia, adică a spațiului interior arhitectural și interior urbanistic este, după părerea noastră, de competența scenografului și reprezintă cîmpul de acțiune al scenografiei.

Chiar și excesele artei scenografice — spații de construcție definitivă ori efemeră, concepute fie pentru reprezentații, fie ca environment-uri, care părăsesc edificiul teatrului și mai apoi galeriile de artă, în general spațiile destinate « expunerii », și proliferează în alte spații sociale sau ale naturii — devenind, astfel, *obiecte* cu statut artistic, nu se pot însă emancipa definitiv de text, de cuvînt, de logos, care le precede și rămîne în continuare ca o condiție sine-qua-non a procesului spectacular, implicit a demersului scenografic.

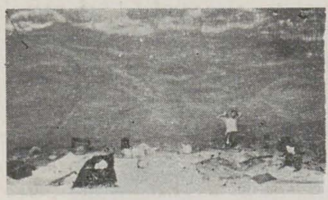
Dacă ne însușim conceptele kantiene de *frumos natural* și *frumos artistic* și dacă sîntem de acord cu Tudor Vianu cînd afirmă că se poate vorbi despre un *stil al artei* și despre un *stil al naturii*, avem latitudinea să considerăm proprie și eficientă relația scenografie/natură, cu atît mai mult cu cît natura este matricea, leagănul, vatra culturii.

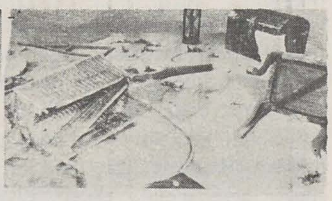
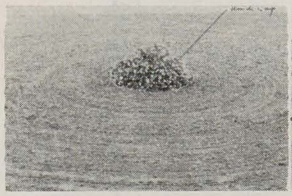
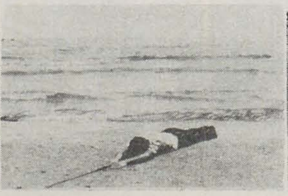
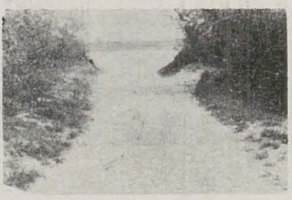
Opera de artă este « un rezultat al aptitudinii tehnice a omului, prin

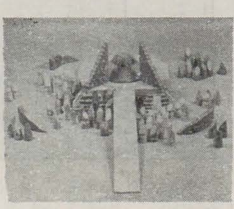
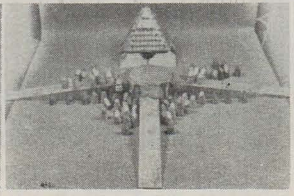
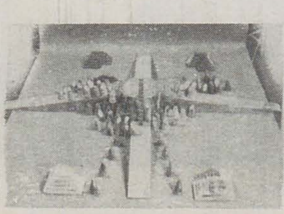
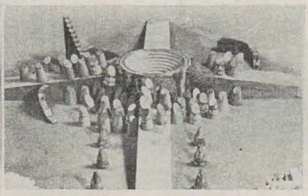


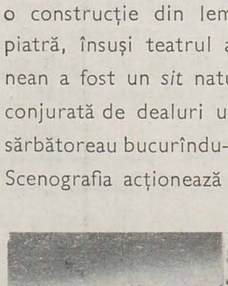
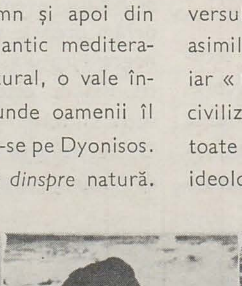
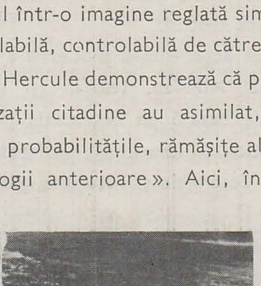
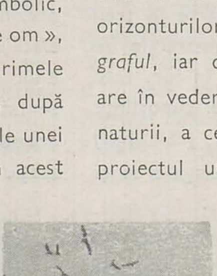
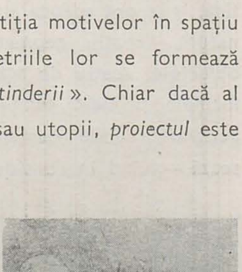
https://biblioteca-digitala.ro

1—4. Onisim Colta: Scenografia pentru « Vicleniile lui Scapin », instantanee din spectacol, Teatrul de stat, Arad
5—10. Nadina Scriba: Documentare pentru un spectacol cu « Peer Gynt », tehnici combinate
11—16. Wanda Mihuleac: Ciclul « Insula »
17—21. Ion Tiţoiu: Marea Neagră, fotografii; Gravură din ciclul « Univers marin »



care libertatea şi conştiinţa sa introduc în realitate o lume de obiecte deosebite de natură », dar, spune Tudor Vianu, « Cînd priveşti aşa numitele ziduri ciclopeene de la Mycena sau Tirynth, fortificaţiile întocmite în blocuri colosale de piatră încă din epoca pelasgeiană, aşa cum ele odihnesc pe temelia lor de stîncă, ai impresia că munca naturii nu s-a oprit odată cu apariţia omului. Straturile geologice se continuă cu cele arheologice. Acţiunii puterilor naturale şi rezultatelor lor li se *adaugă* (s.n.) operele artei ». Or, mai înainte de a fi o construcţie din lemn şi apoi din piatră, însuşi teatrul antic mediteranean a fost un *sit* natural, o vale înconjurată de dealuri unde oamenii îl sărbătoreau bucurîndu-se pe Dyonisos. Scenografia acţionează *dinspre* natură.

Iar cînd unul dintre bătrînii grupului social este ales să întemeieze vatra satului, întemeierea este un prim fapt scenografic, pentru că bătrînul desemnează spaţii, le delimitează, le organizează şi le investeşte cu funcţii şi cu simboluri. Demersul scenografic acţionează *înspre* natură. Conceptul întemeierii descinde cronologic din vremurile miturilor, ale străvechilor mitologii: « Eroul mitologic — spune André Leroi-Gourhan — în cursul unui itinerar, înfrînge monştri, fixează poziţia munţilor şi fluviilor, dă nume fiinţelor, prin urmare transformă universul într-o imagine reglată simbolic, asimilabilă, controlabilă de către om », iar « Hercule demonstrează că primele civilizaţii citadine au asimilat, după toate probabilităţile, rămăşiţe ale unei ideologii anterioare ». Aici, în acest spaţiu umanizat-citadin vor avea loc evenimentele şi procesele grupului social, sub semnul timpului — un timp fizic, un timp psihologic, timpul real şi timpul imaginar, conştient şi inconştient pe baza căruia fantezia creatoare transgresează existenţialul în metaforă, să le numim, de pildă, pe cele blagiene: timpurile havuz, cascadă, fluviu. Aici, în acest spaţiu umanizat, fantezia proiectează aspiraţiile spre ideal în metafore: labirintul, paradisul, ori grădina, ori insulele fericirii. Proiectantul acestor metafore ale orizonturilor spaţiale şi ale orizonturilor temporale este *scenograful*, iar opera schiţată în proiect are în vedere organizarea frumoasă a naturii, a cetăţii, a vieţii. Este oare proiectul unei iluzii şi/sau utopii? pentru că o îndoială ne întîmpină: nu cumva ne propunem să organizăm viitorul ambient, cum ar spune Mc Luhan, de pe poziţiile ambientului vechi? Să îl citām pe Valéry, referitor la arta unui dintre cele mai populare spectacole, dansul — « Or, Dansul configurează o întreagă plastică: plăcerea de a dansa degajă în jurul ei şi plăcerea de a privi cum se dansează. Din aceleaşi membre compunîndu-şi, descompunîndu-şi şi recompunîndu-şi figurile sau din mişcări răspunzîndu-şi la intervale egale sau armonioase se formează un *ornament al duratei*, după cum din repetiţia motivelor în spaţiu sau din simetriile lor se formează *ornamentul întinderii* ». Chiar dacă al unei iluzii şi/sau utopii, *proiectul* este captivant!

https://biblioteca-digitala.ro

« Scenografia — ca și spectacolul în general — este una din cele mai efemere flori din buchetul artelor. (. . .). Lucrurile nu pot fi compartimentate: pînă aici răspunde regizorul, de aici încolo scenograful. Actul teatral este apriori un act colectiv, de echipă, care trebuie să aibă un limbaj comun, o afinitate spirituală și poate chiar temperamentală. Idealul ar fi o echipă bazată pe o « înrudire electivă » — ca să-l cităm pe Goethe. Din păcate, la noi, echipa se constitituie, adeseori, pe baze administrative. Atît regizorul cît și scenograful sînt pe același stat de plată. Dar artiștii, în general, sînt individualități cu personalitate pregnantă. S-ar putea să se înțeleagă sau nu. De aici, uneori, lipsa de unitate și de atmosferă în spectacol. Dar, după mine, « tonul » îl dă cadrul scenografic. Și asta chiar dela ridicarea cortinei ».

Din « Spiritul omenesc trăiește prin evoluție și revoluție » interviu acordat de Elena Pătrășcanu-Veakis revistei « Flacăra », nr. 24/21. VI 1979.

două decenii de creație scenografică românească

Sub semnul marilor mutații efectuate și al marilor realizări înfăptuite în toate domeniile construcției societății în ultimele două decenii, perioadă în care teatrul românesc înregistrează numeroase succese în țară și străinătate izbutind să se impună ca o oglindă a societății cu multiple fațete și unghiuri de refracție, redacția noastră a inițiat, în întîmpinarea Trienalei de scenografie, o discuție care, continuînd cele purtate pe marginea ultimelor ediții ale Trienalei — 1979 și 1982, își propune, de data aceasta, nu o analiză a evenimentului expozițional ca atare, ci cercetarea însăși a scenografiei ca importantă componentă a artei spectacolului, în perioada ei de maturizare și strălucită înflorire.

Un prim moment al acestor discuții — care vor fi urmate de colocviile propriu-zise inițiate de organizatorii Trienalei în răstimpul prezentării expoziției — l-au constituit dezbaterile de la sediul redacției, la care au participat: *Vasile Drăguț, Horia Horșia, Ileana Lucaciu, Ecaterina Oproiu, François Pamfil, Ion Popescu-Udriște, Theodor Redlow,* și la care s-au asociat prin ulterioare intervenții *Liana Petruțiu, Traian Nițescu, Vasile Rotaru* ș.a.

colocviu deschis

theodor redlow

Relatînd în rezumat desfășurarea acestei dezbateri, organizată în intenția de a defini mai bine *locul și rolul scenografiei în complexul artei spectacolului*, vom proceda și la o resistematizare a materialului, devenită necesară deoarece unii dintre participanți intenționează să-și dezvolte ulterior ideile (după cum procedează, în cuprinsul numărului de față, Ileana Lucaciu, păstrînd în redactare, pentru autenticitatea comunicării, caracterul de discuție liberă și spontană) și, mai ales, datorită faptului că opiniile nu au fost tot timpul concordante: înainte de a se vorbi propriu-zis despre *scenografie ca loc de întîlnire a artelor* și, mai larg, despre condiția vizuală a spectacolului, intervențiile au țintit mai mult la o definire a raporturilor de preeminență — obediență dintre regizor și scenograf, raporturi care nu prezintă, după părerea noastră, un interes real, dacă avem în vedere munca de echipă și, pe un plan meta-artistic, intertextualitatea inerentă oricărui spectacol.

Deschizînd discuțiile mesei rotunde, *Horia Horșia* a considerat oportună o sumară incursiune în istoria spectacolului, pentru a arăta cum s-a evoluat de la o concepție a teatrului literar, predominantă în secolele al 18-lea și al 19-lea (cînd teatrul era considerat ca o variantă a poeziei dramatice, iar spectacolul — ca o concretizare sau traducere a textului), la concepția potrivit căreia *spectacolul are propria sa esență artistică autonomă, atît ca mijloace de expresie cît și ca mesaj,* fiind *o artă totală, care le înglobează pe toate celelalte.*

Generozitate reciprocă sau conflict de personalități?

Între interpretarea actoricească, regie, scenografie, ilustrația muzicală și celelalte componente ale spectacolului teatral e de dorit să existe o colaborare perfectă, înăuntrul unei echipe, iar această colaborare — releva *Ileana Lucaciu* — poate îmbrăca mai multe forme, deopotrivă de fericite: situația în care *regizorul este și scenograful propriului său spectacol*, situația în care *scenograful oferă cheia spectacolului*, oferind regizorului o idee sau ajutîndu-l să o concretizeze și situația în care *scenograful se retrage cu discreție în spatele viziunii regizorale*, mulțumindu-se să creeze un cadru de atmosferă propice dezvoltării ideilor pe care regizorul vrea să le transmită. Din *conflictul sau dialogul de personalități* dintre regizor și scenograf — avea să spună *Ion Popescu Udriște* — spectacolul este cel care are de pierdut sau de cîștigat; nu are importanță cine impune ideea, cine are un aport mai mare, cine decide, ci numai acea colaborare care face ca lucrurile să meargă bine — altminteri, spectacolul se poate opri pe drum sau poate avea un rezultat derizoriu.

Iată însă că punctul de vedere al plasticianului, referitor la aceste raporturi dinăuntrul echipei, poate trăda și sentimentul unei frustrări a vizualului în fața preeminenței altor limbaje: regretînd faptul că regizorii se pricep adesesa la scenografie doar în calitatea lor de pietoni culturali cît se poate de talentați în meseria lor, dar nu și ca plasticieni de meserie, *François Pamfil* observa că, în asemenea cazuri dirijorul spectacolului este nevoit să-și imagineze vizual opera și astfel să intre în dialog cu un om al văzului, fără a se porni însă de la un *limbaj comun*, ceea ce nu se întîmplă în rarele și fericitele cazuri cînd un mare meteur en scene este și un plastician (de exemplu, Liviu Ciulei) sau cînd el se slujește de o echipă de plasticieni diferențiați pe specialități (Peter Brook): marea șansă a scenografiei contemporane ar consta în *acordarea reciprocă de cecuri în alb.* Delimitîndu-se de acest fel de a privi lucrurile, *Ecaterina Oproiu* avea să declare că în colaborarea artistică nu poate interveni o generozitate de nabab; *între regizor și scenograf este un conflict de personalități, ca în marile afaceri ale afectelor, ale dragostei*, în care rivalii caută « să se hăpăie » reciproc, căci arta este « o stare de înghițire și apoi de restituire . . . a universului ». Totul depinde de o anume *înțelegere secretă* a cuplului, de *o stare de trăire concomitentă* în care măruntele contabilități nu-și mai au locul: în artă este o luptă surdă și inconștientă a personalităților; aici învinge o anume forță, un anume calibru — care nu depinde de ei, ci de forța inspirației. *Faptul că, din principiu, meritele sînt ale regizorului, fie că el le merită sau nu*, este *doar o inerție a gîndirii cronicărești*. Și fiindcă s-a vorbit despre luptă, *Vasile Drăguț* a ținut să intervină, aducîndu-ne aminte că un sportiv de performanță e întotdeauna interesat ca și partenerul său să fie în formă: *așa-zisa subalternitate a scenografului devine importantă în măsura în care, acceptînd cu o superbă umilitate această muncă, reușește să creeze spațiul ideal în care fiecare replică, fiecare gest se desăvîrșește.*

Francois Pamfil respinge condiția scenografului de *a da chip sau formă unui libret*. căci adeseori, la fel ca și în marea ilustrație de carte, *opera scenografică folosește libretul numai ca pretext pentru zborul liber al imaginației către crearea unui obiect scenografic autonom*. Scenograful este acela care oferă echipei de realizatori ai unui spectacol, ca unor copii aflați pe o plajă, *nisip pentru a construi din el* sau, ca unor copii aflați într-o cameră, *foarte mult lut tandru, maleabil și capabil de a chema jocul, de a chema înfăptuirea.*

De abia în acest moment al mesei rotunde s-a creat un bun teren de înțelegere, *Ecaterina Oproiu* intervenind, către sfîrșitul discuției, pentru a releva *caracterul de « personaj » enigmatic al decorului, care se adaugă misterului personajelor, îl învolburează și îi sporește magia.* Scenografia colaborează la această stare de mereu reînnoită vrajă, care trebuie să se formeze, ca o aură, în jurul fiecărui spectacol, iar însuflețirea lucrurilor și crearea unei relații mirifice între om și obiectele înconjurătoare sînt cu atît mai vădite *în cinematografie*, unde *totul, de la neant și pînă la cel mai concret sentiment, este raport între obrazul omului și un anume obraz al obiectului, acest obiect devenind el însuși o stare de spirit.*

https://biblioteca-digitala.ro

Condiția vizualului în spectacol și dincolo de spectacol

Intervențiile lui *Vasile Drăguț* au fost maj multe pe parcursul dezbaterilor, dar le-am sintetizat în finalul acestei relatări deoarece ele vizau, de fiecare dată, un orizont mai larg decît cel înăuntrul căruia s-a derulat masa rotundă, constituind mai degrabă o sumă de incitări pentru abordarea problematicii legate de scenografie în întreg acest număr al revistei. Accentul a fost pus pe intertextualitate, pe abordările interdisciplinare și pe șansa scenografiei de a deveni *modelul unei stări colocviale, al unei stări de înaltă ardere a celor care, într-un fel sau altul, concură la a crea o unitate de frumusețe — deocamdată, să spunem în spațiul unui teatru; la modul ideal, în spațiul public*. E simptomatic (și regretabil) faptul că vernisajele de expoziții nu mai beneficiază de coparticiparea culturală de altă dată, ca și faptul că există artiști plastici care nu citesc decît întîmplător cîte o carte și se interesează foarte puțin de ce se întîmplă în alte domenii de creație. Există însă mai mulți oameni care merg la teatru decît cei care frecventează expozițiile sau muzeele, ceea ce face ca scenografia să aibă *o mare șansă de a interveni în procesul de remodelare a sensibilității oamenilor, a stărilor de conștiință*. Așadar, *cînd vorbim despre scenografie, implicăm însăși condiția vizualului în existența noastră*. Pornind de la ideea că pînă și arta actorului este, în mare măsură, scenografie (el descrie pe scenă secvențe plastice, modelează spațiul cu propriul său corp și astfel îl face să vibreze), nu se mai poate pune problema unei ierarhii în echipa de realizatori, iar în măsura în care *arta spectacolului poate deveni un etalon, o placă-pilot a experiențelor de vizualitate, această întîlnire în spațiul scenografic al teatrului devine un pretext pentru o întîlnire în spațiul existenței noastre*.

---

schimbări de... optică

ileana lucaciu

Acceptînd ideea că teatrul este «o artă a artelor», evident că în discutarea actului artistic numit spectacol, trebuie să luăm în considerație tocmai această «colaborare» între diferitele compartimente creatoare: importantă este și arta actorului «cureaua de transmisie principală» pentru punerea în evidență a ideilor, prin ea se asigură contactul direct, unic, irepetabil cu publicul; arta regizorului, artă din umbra culiselor, de dirijare a ansamblului, «traduce» scenic cu pregnanță și rol de prim-plan textul (firește că dramaturgia este principalul punct de pornire, dar ea odată încredințată teatrului aparține creatorilor din acest domeniu, ce o revalorifică în funcție de personalitatea lor); la rîndul său, scenografia, ramură sintetică a artelor plastice și arhitecturii este arta vizualizării, punerii în spațiu a unui spectacol, prin ea se dă «haina» reprezentației. Și astfel se formează o echipă în sînul căreia ideal ar fi să existe o colaborare perfectă. Am enumerat aceste compartimente artistice în funcție de... popularitatea lor. Comentatorul teatral, cît și marele public privesc scenografia de multe ori în mod ingrat. Publicul cunoaște actorii, «vedetele» și mai puțin regizorii, iar despre scenografi nu știe aproape nimic. Nerelevarea meritului scenografiei într-un spectacol — în cazul comentatorului — este cauzată și de formația criticului, provenit deobicei din mediul literar; criticul necunoscînd bine domeniul, nefiindu-i familiari termenii creativității din această artă, ocolește discutarea scenografiei sau o face în mod subiectiv, uneori chiar diletant. Nu intenționez a face o pledoarie în favoarea scenografiei, dar cred că astăzi, cînd teatrul românesc se află într-o excelentă formă artistică recunoscută și peste hotare, în mod obligatoriu este necesară o revitalizare profesională a criticului și chiar a publicului, vorbesc din punctul meu de vedere, în a studia contribuția scenografiei în raport cu împlinirile și modernitatea teatrului actual.

De peste 20 de ani de cînd «privesc» teatrul, am sesizat nu numai o evoluție certă în impunerea scenografiei în planul dezvoltării ideatice a unui spectacol, ci și cîteva drumuri, căi prin care acesta «vine» spre public. Există situația rară și aparent ideală, cînd scenograful se întîmplă a fi și regizorul spectacolului. Exemplul cel mai elocvent este *Liviu Ciulei*; formația sa profesională cuprinde și știința construirii vizuale a reprezentației teatrale. «Furtuna» de Shakespeare pe scena Teatrului «Bulandra» a confirmat armonioasa colaborare dintre regizorul *Ciulei* și scenograful *Ciulei*. Dar, tot la același teatru, același *Liviu Ciulei*, cu ani în urmă în «Macbeth» arăta că uneori ambiția scenografică poate oprima creativitatea regizorală — decorurile sale spectaculoase au umbrit viziunea sa regizorală. Există apoi situația scenografului care reușește prin personalitatea sa să impună regizorului o idee originală și de bază pentru text prin semnele simbolice ale scenografiei; el dă astfel «cheia spectacolului» ce va deschide prin actori și regizori drumul spre public al textului. Acesta este scenograful care ar putea să aspire la rolul... regizorului. Un exemplu la Teatrul Mic: «Evul mediu întîmplător» de Romulus Guga, unde de la bun început cadrul scenografic impunea ideea de teroare și necesara fugă spre un spațiu deschis, spre o lume liberă. Cea de a treia situație — cel mai des întîlnită, unde nu știu cît de armonios se desfășoară în culise colaborarea scenograf-regizor — se caracterizează prin «discreția» scenografului retras în spatele viziunii regizorale, acesta reușind să creeze un cadru de atmosferă propice dezvoltării acesteia, pe care colegul său regizor îl dorește și îl exploatează în ideea valorificării textului. Un exemplu recent: «Cum vă place» la Teatrul «Nottara» unde *Dragoș Georgescu* oferă un decor simplu, compus în spirit sintetic, generos în posibilitățile valorificării sale multifuncționale, o propunere «exploatată» de către regizor și actori. În scenografie nu cred că trebuie să vedem doar funcționalitatea spațiului și vizualizarea cadrului de acțiune. Obligatoriu trebuie a se ține cont și de costume — importante în caracterizarea personajelor și de mare ajutor pentru jocul actorului —, cît și de machiaj — ramuri ce țin tot de scenografie și chiar de colaborare. La Teatrul «Bulandra», în spectacolul «Barbul Văcărescul» am asistat la un act de colaborare remarcabil. *Dan Jitianu* a oferit un decor simplu, funcțional, sugerînd cu fantezie epoca, iar în completarea sa *Anca Pâslaru* imaginează numeroase costume, desenate cu umor, ajutătoare jocului actorilor. Întîlnirea noastră nu cred că ar trebui să se petreacă sub un semn... justițiar, în intenția de a face, în fine, dreptate scenografiei. Pătrundem cu acest binevenit dialog în «secretele» unei arte și nu întîmplător trebuie să aducem în discuție ideea de colaborare.

O colaborare înseamnă... un laborator secret unde personalitățile se pot iubi sau urî, se pot naște conflicte, totul trebuie să fie însă în folosul spectacolului. Rezultanta ne interesează — *spectacolul*. Și în acest spectacol, rod al colaborării, evident nimeni din afară — critic sau spectator — nu poate da sentințe justițiare: «X» a făcut reprezentația și nu «Y». Nu cunoaștem și nu trebuie să cunoaștem culisele. Important este «să învățăm» — termenul poate nu e întrutotul adecvat — măcar noi, cei ce ne-am întîlnit aici, cîte ceva despre scenografie în sensul contribuției sale creatoare la arta teatrală. Să-i relevăm rolul, statutul de creație, să o privim cu atenție mărită atunci cînd ne aflăm într-o sală de spectacol. Firește, sînt multe spectacole în care scenografia nu comunică nimic. Atunci nu o discutăm? ! Greșită mi se pare astăzi — cînd teatrul modern a asimilat «semnul teatral» drept obligativitate în care scenografia joacă un mare rol — o astfel de atitudine pentru că normal ar fi să intervină întrebarea: de ce scenografia — spre exemplu — la «Arta conversației», de la Teatrul Giulești, nu ar merita a fi luată în discuție? Greșelile sale influențează nereușita spectacolului. În momentul în care sîntem nesiguri în domeniul profesional respectiv noi vom releva doar... «ce ne sare în ochi», și dacă scenografia nu ne frapează, vom uita de ea. Și poate nu atît nesiguranța ne îndeamnă la astfel de atitudini, ci și ideea culturală preconcepută că scenografia este un comparatiment de plan secund al unui spectacol. În momentul în care filmul și televiziunea (unde și acolo scenografia are rolul său, dependent însă de modul în care este exploatată imaginea operatorului) ne «invadează» ochii, trebuie să ținem cont că astăzi, în teatru, transpunerea vizuală a unui text contează foarte mult. Ochiul nostru are astăzi altă educație vizuală, ce depășește prin contribuția noilor arte — filmul și televiziunea — stadiul mai vechi, al receptării picturale, statice a cadrului plastic. În numele acestei schimbări de... optică, trebuie cred eu, privită scenografia.

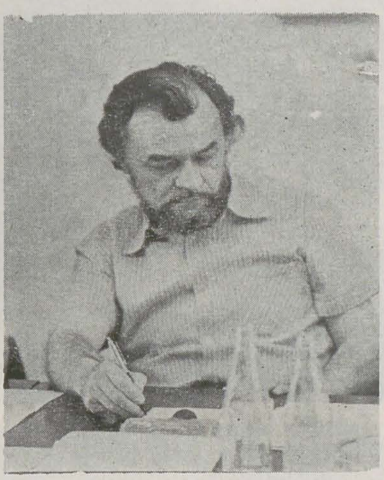
Incontestabil — scenograful este un creator, și precum în orice domeniu de creație, timpul a marcat etape evolutive sau involutive și aici se poate ușor sesiza, în prezent, o nouă treaptă, un nou stadiu. Mai mult chiar, aflîndu-ne în fața unei arte supusă colaborării și care primește influențe din sfere diferite ale creației — arta actorului, regia, pictura, arhitectura — prin «iradierile» acestora scenografia capătă astăzi noi valențe. Într-un anume fel gîndea scenograful — chiar și în urmă cu 15 ani — altfel gîndește acum. Cîștigurile estetice din domeniul artei spectacolului influențează în prezent și dezvoltarea spiritului creator al scenografului. În afara acestui fapt, *artistul* scenograf, adică adevăratul artist, nu se poate manifesta în mod... «stas». Spre exemplu, același scenograf, în cariera sa se mai poate întîlni cu același text și soluția oferită de el, firește în funcție de noua colaborare cu o altă echipă — regizor și actori — va fi alta. Creativitatea nu presupune șabloane — este un adevăr arhicunoscut. Și peste toate aceste frumoase gînduri despre creație intervin și situații, așa-zis derizorii, dar care pot afecta mult viața unui spectacol. Scenograful își gîndește viziunea în relație cu partenerii săi în ale creației, dar și în funcție de spațiul scenei căruia îi este destinat cadrul scenografic, cît și în funcție de «datele fizice» ale actorilor din distribuție. Aici se desprind mai multe aspecte. Odată gîndit — în condițiile scenei unei anume săli — un spectacol, mutarea sa, plecarea sa în turneu evident va afecta în primul rînd scenografia, ea va fi prima ce va suporta consecințele, pentrucă este foarte dificilă adaptarea la noul spațiu. Și aici mai există și implicarea unor arhitecți care construesc generos săli de spectacol pretutindeni, dar nu cunosc, cred, mai nimic despre condițiile minime pe care le cere cu obligativitate existența unei scene. Ei știu să facă un podium, despre degajament, spațiu, posibilități de iluminare, habar n-au. Cred că acesta este un posibil subiect de discuție într-un alt context. Există și un aspect ce demonstrează fantezia și talentul scenografului, dar și imposibilitatea sa de adaptare la scena unde este preconizat a se juca spectacolul. «Karamazovii» la Teatrul «Nottara» mi se pare un exemplu. *Dragoș Georgescu* a construit un decor deosebit, expresiv, de atmosferă, care dă senzația încrîncenării într-un labirint unde se întrepătrund spiritul diabolic și dumnezeirea. Dar... constructul său apare în spectacol, ... «înghesuit» în raport cu posibilitățile oferite de scena de la Teatrul «Nottara». El și-a gîndit scenografia pentru un spațiu scenic mult mai larg, fără să țină de fapt cont de scena teatrului respectiv, cu toate că premisele reale ale realizării ideii sale generoase sînt adecvate concepției regizorale.

Și mai există aspectul numit ... actor. Se știe că mulți actori reușesc să-și «găsească» personajul, după zeci de repetiții, abia cînd li se dă costumul. Și acest costum, în afara datelor strict necesare satisfacerii concepției spectacolului, trebuie să fie și «adaptat» fizicului actorului. Îmi veți spune că «modistele» știu să îmbrace, dar și scenograful trebuie să știe să îndeplinească această condiție. După găsirea schiței de înveșmîntare a personajului în funcție de rol, de caracteristica sa, intervine și amănuntul nelipsit de importanță al speculării aptitudinilor plastice ale actorului. Și mai e ceva ... o actriță, spre exemplu, poate fi în viața particulară o persoană oarecare, dar dacă rolul îi va cere, ea trebuie să fie în scenă o «frumoasă» și aici intervine meritul scenografului. Să reamintim «conflictele creatoare»: o actriță se poate opune ideii de costum propus de scenograf, el însă trebuie să știe cel mai bine ce o avantajează în scenă, ce anume o face «frumoasă», ce defecte trebuie să-i ascundă, ce o poate ajuta în joc. La Teatrul Tineretului din Piatra Neamț am aflat un exemplu de impunere a scenografului. Cu satisfacție și admirație actorii mi-au relatat cum tînăra scenografă *Maria Miu* și-a impus punctul de vedere solicitînd, de la primele repetiții pe scenă cu spectacolul «R.U.R.» ca interpreții să poarte costume, improvizate, desigur, dar specifice epocii spre a se ajuta în caracterizarea rolurilor și în mișcare. În cazul de față nu era vorba de costume de epocă, dar ... important era ca și o pălărie din perioada interbelică să devină un element de ajutor pentru actor, să arate un stil, fapt apoi evident în rezultatele bune ale spectacolului. Acest aspect pare derizoriu și poate fi greu sesizat în reprezentația teatrală, dar el cred că ține de culisele muncii scenografului și are un rol deosebit.

Funcționa, nu mai știu dacă astăzi funcționează, la I.A.T.C. un curs de machiaj pe care obligatoriu trebuia să-l urmăm și noi studenții de la teatrologie-filmologie, (secție, ce din păcate astăzi nu mai există). Machiajul are un rol deosebit de important. Este o artă. În afara faptului că prin el se ascund defectele firești ale unui fizic, el determină expresivitatea. Și aici, cu modestia specifică meseriei, tot scenograful intervine. Se observă doar machiajul pregnant, spre exemplu în «Caligula», datorat *Doinei Levința*, și unde el are un rol important, dar nu mai avem ochi să observăm «discreția» machiajului într-un spectacol obișnuit și nici chiar faptul că privind o actriță într-un rol ne jenează în receptarea expresivității sale ... părul, care-i acoperă ochii, «sufletul» prin care ea de fapt grăiește uneori mai mult decît prin intermediul cuvîntului. Vina aparține atunci tot scenografului. Am optat pînă acum în discuție pentru subiectul «teatru», dar el nu este singurul. Scenografie înseamnă și film și televiziune. În aceste cazuri specificul este evident în funcție de condițiile creației. Teatrul este static, sub aspect scenografic, «mișcarea» scenografiei se dă totuși prin regizor și actori. Filmul și televiziunea presupun alte condiții de creație, în care operatorul devine și el un plastician, un factor de vizualizare a ideii ce joacă un rol important. Poate o discuție pe această temă ar fi deosebit de utilă, implicînd și specialiștii din domeniu. Dar și în această situație, ar fi de adăugat că propunerea vizualizării o face scenograful, specularea ei se datorează operatorului, decupajului, regiei. Și indiferent cîtă măiestrie profesională și creativitate degajă operatorul, într-un film sau spectacol de televiziune, de multe ori (chiar mai mult decît în teatru) se simte incompetența — termenul nu mi se pare dur — scenografului. De la necunoașterea epocii, pînă la machiajul ridicol de-a dreptul, al actorilor (foarte important datorită prim-planului), neîmplinirile sînt ale scenografiei improvizate. E penibil să vezi într-un film cum se desprinde peruca lui Ștefan cel Mare sau fermoarul de la rochia doamnei sale! Profesionalismul și nu arta scenografiei în film și la televiziune merită a fi un subiect de discuție, pentrucă de la profesionalism începe dezbaterea despre creație. Creație scenografică în teatru există, în cinematografie și televiziune — după părerea mea — este mai rar evidentă, acolo improvizația își face mai repede loc. În teatru, parcurgînd totuși calea spinoasă a discreției și modestiei, scenografii au reușit să se impună ca adevărați creatori, pentru că în primul rînd sînt profesioniști de înaltă clasă. Exemple avem în jurul nostru, în jurul mesei rotunde — nu doresc «flatarea» obișnuită cu astfel de ocazii — în film și chiar la televiziune (arte de mare popularitate) intervine mai des decît în teatru... nu avem «crinolină», ... punem jupoane, nu avem «păr» pentru mustăți, folosim plasticul... etc., și de la această minoră (aparent) renunțare începe și contestarea profesionalismului, nu mai discutăm creația. În film sau la televiziune s-a creiat senzația că scenograful trebuie să fie mai întîi util în găsirea unor soluții de compromis, decît creativ. Și atunci ne uităm uimiți la «Forsyte Saga», la impresionanta reconstituire a unei epoci, cu rol preponderent în acțiune și zicem «de ce ei pot și noi nu!». Și este inadmisibil ca un scenograf să accepte ca într-un film istoric să fie evidente în planul secund construcțiile moderne, chiar dacă operatorul le-a integrat imaginii. «Ei pot...» pentru că sînt profesioniști, aceasta este o primă explicație. Dar despre film și mai ales despre televiziune — pe care o comentez ... ineficace de mult timp — sper să avem prilejul unei alte discuții, în același cadru plăcut.

În teatru scenografia și-a demonstrat statutul de artă aflată într-o armonioasă colaborare cu celelalte compartimente creatoare prin care se constituie actul scenic—*spectacolul*. Și pentru aceasta cred că atenția privitorului —specialist sau nespecialist — se cere a fi acordată și scenografiei, cu marile și micile sale probleme.

https://biblioteca-digitala.ro



marginalii

scenografia și specificul ei

traian nițescu

Neputînd participa la întîlnirea organizată de revista ARTA sînt în situația de a interveni la discuții post festum. Deci, deși din «afară» îmi propun ca intervenția mea să fie din «lăuntrul» fenomenului.

Scenografia se constituie ca un univers plastic cu pregnanță doar pentru teoreticienii în domeniu. Scenografului realizarea sa îi pricinuiește bucuria meșterului care și-a împlinit lucrarea propusă. Regizorul o privește ca pe o îmbrăcăminte pentru fabula teatrală ce și-a imaginat-o la prima lectură. O va cerceta cu parcimonie, în amănunt, dacă împlinește datele funcționale pentru «mașinăria» sa; ca și actorii de altfel, mai ales părțile ce-i interesează, ce-i privesc direct. Spectatorul, chiar cel «avizat», nu o «vede», dacă este bună și se integrează spectacolului, deoarece *cuvîntul* este cel mai puternic, iar cel care-l rostește și-l prezintă cu măiestrie este semenul său.

Va ieși din anonimat doar atunci cînd conștientizîndu-și procesul de creație va descoperi puterile imaginii, atunci cînd va participa la spectacol de pe poziția sa (de plastician de teatru), ferm, individualizîndu-și intervenția, în același timp, însă, topindu-și aportul în întreg, armonizîndu-și participarea cu celelalte componente.

Puterile imaginii, teoretic, le cunoaștem, dar imaginea teatrală are puteri nerelevate încă. Scenograful ajută prin universul său plastic să se creadă în prezentarea faptului de viață propus de dramaturg. Univers în care evoluează pe diferite orbite lumi de imagini, care alcătuiesc constelația scenografiei: lumea eroilor, lumea obiectelor, lumea senzațiilor stîrnite de materialitate. Este imaginea unei arte care are la dispoziție cuvîntul, cinetismul volumului tridimensional — actorul, variațiile luminii de la fulger la întuneric.

Demiurg al universului plastic al spectacolului, scenograful își va afla valoarea operei sale cînd va apela cu luciditate la mijloacele sale de expresie ca un creator de artă, pînă la «capăt». Atîta timp, însă, cît scenografia se va constitui în imagini «expoziție» atît de cunoscute nouă, strada, casa, locul de muncă, castelul, palatul, pădurea, marea etc., spectatorii vor rămîne impasibili în fața «pînzelor» sale, tot așa precum marinarul nu este impresionat de valuri, sau de vasul său. Pe «noi» însă ne emoționează prin «inedit» prin «noutatea» apariției. Acest inedit comun are un aliat puternic pitorescul, și memoria noastră ce păstrează emoțiile primare, de bază. În opera de artă, creatorul utilizează «ineditul artistic», eliminînd datele «comune», dîndu-i imaginii o aură de neobișnuit, ridicînd imaginea la rangul de simbol.

Tot așa precum autorul și regizorul caută și aleg modalitățile de expresie, ineditul artistic, și scenograful trebuie să procedeze la fel. Dar mai este de făcut un pas. Mijloacele sale de expresie fac parte din familia metaforei artistice. Supunîndu-și vocabularul de semne unei epurări de «locuri comune» fiind prin concepție o artă ce utilizează semnele tuturor artelor plastice, trebuie să se manifeste ca un întreg, valoarea împlinindu-se în toate componentele sale prin dinamica sa interioară ce urmărește evoluția demersului dramatic. Problemele scenografiei vor căpăta importanța cuvenită, ea fiind judecată la adevărata sa valoare în spectacol, doar atunci cînd creatorii din domeniu vor reuși să ridice reprezentația la categoria operei de artă. Dacă ne gîndim la «Furtuna», spectacolul creat de Liviu Ciulei ne apare ca un tot armonios în care funcționau fără reproș toate componentele, inclusiv scenografia. Sînt exemple la noi și în alte țări care justifică apariția regizorului-scenograf (deși și «cuplaje» fericite au dat și dau spectacole de valoare ridicată «integralistă»: «D'ale carnavalului», «Occisio Grigori», «Îmbrăcați pe cei goi» ș.a.).

Cuvîntul naște idei, se adresează rațiunii, imaginea iscă emoții, se adresează părții sensibile din noi. Osmoza celor două dau spectacolul. Suprema calitate a scenografiei constă în aceea că ea este prezentă în spectacol atît cît este necesar, mai puțin decît o «țin puterile», iar suprema calitate a cuvîntului este că el izbutește să fie mai mult decît s-ar «crede». Ideea și creația plastică conviețuiesc atîta vreme cît își păstrează personalitatea, prin caracterul diferit al esenței lor.

Scenografia solicită o formație intelectuală specifică, impunînd stăpînirea unei experiențe de viață; ea cere erudiție literară și plastică, înțelepciune și sensibilitate artistică, impunînd creatorului o implicare afectivă și rațională și în același timp efectivă și practică în procesul de creație al operei de artă-spectacolul.

specificul televiziunii

vasile rotaru

Între sistemele de comunicare — canalele mass-media cum se spune — care vehiculează preeminent *imaginea*, televiziunea ocupă, fără îndoială, un loc de prim ordin în civilizația contemporană, loc a cărui arie se extinde de la supravegherea bunului mers al fluxului unei unități productive, de pildă, pînă la transmiterea pe Terra a «vederilor» de pe Selene. Și dacă nu fiecare modalitate t.v. implică scenografia între factorii care organizează crearea și transmiterea imaginii, ea este o componentă de bază a diversității de emisiuni destinate de stațiile și posturile t.v. celui mai numeros public căruia i s-a adresat vreodată un emițător, cu scopul de a informa, instrui, delecta, un scop cultural. Spre a surprinde specificul scenografiei t.v. voi încerca să operez logic, utilizînd relații ale *genului proxim* și ale *diferenței specifice*. Drept care, se cuvine să ne raportăm, în primul rînd, tehnicilor *fotografiei* și *filmului*. «Modul de a fi al imaginii de televiziune — spune McLuhan — nu are nimic de a face cu filmul sau fotografia, exceptînd faptul că oferă și ea un *gestalt* non-verbal, sau o postură a formelor. Prin intermediul televiziunii, privitorul este ecranul. El e bombardat de impulsuri luminoase, ceea ce James Joyce numea «Șarja Cavaleriei Ușoare», care permează «epiderma sufletului său cu tentații subconștiente». Imaginea de televiziune e vizual săracă în date. Ea nu e poză. Ea nu e fotografie în nici un sens, ci un contur în continuă formare. Conturul plastic care rezultă apare prin traversarea luminii, și nu prin expunerea la lumină . . .», iar imaginea sau imaginile se articulează într-un «mozaic de pete luminoase și întunecate» lipsit, deci, ca orice mozaic, de adîncime. Iluzia celei de a treia dimensiuni — spune același McLuhan — este «facilitată de scenografia de studio». Ținînd seama de faptul că arta scenografului este implicată în domenii diferite, voi încerca să-i surprind specificul t.v. și diferențierea clară față de scenografia spectacolului de teatru (dramatic, liric, muzical în genere) și de film. În cazul spectacolului teatral, privitorul ia contact cu opera scenografică nemijlocit, unghiul de vedere fiind dintr-un loc fix de unde se cuprinde vizual tot cîmpul de desfășurare — decor conceput convențional și implantat într-un spațiu limitat, scena, cu orientare unilaterală la scara unu pe unu. În film în schimb opera este prezentată prin intermediul ecranului, imaginea este «cenzurată» de decupajul regizoral, de posibilitățile cadrului și ale aparatului de filmat. Decorul nu apare niciodată în totalitatea lui. În cinematografie ca și în televiziune de altfel privitorului i se *impune* imaginea. În cinematografie, deci, scenograful își desfășoară activitatea pe cu totul alte date decît în teatru: decor realist construit, unghiuri de vedere multiple, finisaj impecabil, mare atenție la detalii, recuzită, mobilier etc. Totul este supradimensionat în proiecție, scara de prezentare fiind mult peste cea reală. În televiziune ecranul este mic, detaliile dispar, atenția se îndreaptă spre simplificare, stilizare, eliminarea elementelor neesențiale etc. Se știe că televiziunea cuprinde în desfășurarea activității ei toate genurile de spectacole și emisiuni posibile — de la emisiunile de informare și educație la cele de dramaturgie, film și divertisment. Complexitatea concepției și realizării scenografiei reiese atît din marea varietate de teme și genuri abordate cît și a folosirii cu maximă eficiență a specificului de televiziune.

Pornind în multe cazuri numai de la un titlu sau un scenariu, scenograful își face adaptarea pentru sistemul t.v. El este într-un fel și regizor și operator, creația sa legîndu-se strict de posibilitățile oferite celor două compartimente cheie: *regie*, *operatorie*. Mai mult, în condițiile inventării unor sisteme și modalități tehnice de exprimare plastică, scenograful devine în multe cazuri coautor sau chiar autor al ideii de spectacol. Scenografia de televiziune nu este nici construcție de film și nici convenție de teatru, ci un spațiu complex în care, prin compunerea elementelor de decor, se asigură desfășurarea unei activități în continuă mișcare.

Concepția scenografică și adaptarea decorului pentru t.v. pleacă de la înscrierea spațiului de joc în posibilitățile optime de captare a imaginii ale celor patru camere de luat vederi care lucrează concomitent. O cameră are o rază de acțiune totală — panoramic de 360°, lift, posibilitățile de deplasare foarte ușoară și rapidă, macara etc. Socotiți ce însemnează patru camere cu posibilitățile de mai sus amplasate într-un decor și veți putea înțelege oarecum la ce muncă și răspundere este supus un scenograf.

Talentul și capacitatea lui profesională se vădesc începînd de fapt de aici, aceasta fiind fața nevăzută a activității sale. Concepția este legată de crearea spațiilor de joc, a amplasării camerelor de luat vederi și stabilirii unghiurilor de captare optime, așezarea și deplasarea actorilor în cadru și, în cele din urmă, de plastica spectacolului.

Toate acestea constituind datele oferite celorlalți doi realizatori, regizorul și operatorul, pentru a se putea ajunge la reușită. În ceea ce privește concepția plastică a spațiului de joc în scenografia t.v., se poate vorbi în primul rînd despre marea varietate a temelor și implicit a posibilităților de abordare și realizare, de la decorul tradițional, construit, la decor sugerat, convențional și mai ales decorul electronic spectacular cu posibilități multiple — practicabil numai în sistemul de televiziune.

marginalii

jocurile fanteziei

liana petruțiu

Cum includerea și a filmului de animație într-un colocviu despre scenografie ar putea apărea ex-centrică, acroșarea relatării noastre doar în zona «marginalii» nu credem să suscite nedumeriri: *animație* fără *scenografie* este greu de conceput, dar ea implică, desigur, o specificitate aparte în raport cu alte locuri ale spațiului de emisie și recepție. Drept care, făcînd abstracție de celelalte genuri ale *artei spectacolului*, vom intra direct în subiect, pornind însă tocmai de la un sugestiv fragment de *poezie dramatică*: «Vedem ades un nor ca un balaur / Apoi un urs, un leu, o cetățuie / cu turnurile ei, apoi o stîncă / La margini de prăpastie prăvălită / un munte despicat, un promontoriu / Albastru ca din arbori, salutare / trimite lumii: Jocuri aeriene / Făcute ochiul să-l înveselească». În nici o altă zonă a cinematografului un asemenea pasaj poetic cum este acesta tradus de Tudor Vianu din «Antonio și Cleopatra» de Shakespeare, nu și-ar putea găsi un interpret mai inspirat decît în filmul de animație.

Lumea animației este un teritoriu voit deschis fanteziei creatoare. Audiența largă a acestui tip de spectacol a stimulat numeroși creatori — pictori, graficieni, ilustratori de carte, care s-au dedicat acestei arte cu rezultate din cele mai originale. Polonezii Walerian Borowczyk și Jan Lenica, canadianul Norman MacLaren, Mimica și Vucotic în Iugoslavia, Paul Grimault în Franța, japonezul Joji Kuri, cehul Jiri Trnka, un adevărat magician, creator de spații poetice cu rădăcini în străvechiul teatru de marionete ceh și în pictura votivă din Boemia și Slovacia sînt doar cîteva nume dintre numeroșii artiști care au înnoit limbajul animației după Walt Disney. Diversificarea limbajului plastic al animației s-a datorat și enormei influențe exercitate de arta unor Klee, ori Chirico, Kandinsky, Mirò, Mondrian, Picabia, Kubin, Ernst, Tanguí, Calder, Saul Steinberg, Ben Shahn, Jackson Pollock etc.

În cazul în care creatorul desenului animat este și propriul său scenograf, formulă ideală pentru realizarea unei perfecte unități stilistice, modalitățile de creare a spațiului sînt dintre cele mai diverse. Folosind perspectiva liniară sau cromatică, în cazul decorului pe un singur plan la filmul de desen animat, sau accentuînd sugestia spațială prin decoruri pe două trei planuri, în cazul filmului de carton decupat, sau implantînd spațiul cu volume în mișcare, folosind savant lumina, în cazul filmului de păpuși ori obiecte animate, scenograful în filmul de animație este un adevărat creator de lumi poetice.

Din propria-mi experiență în domeniul filmului de animație, gîndind decorul ca joc, am plecat de la străvechi surse ale spectacolului țărănesc cu măști pentru a ecraniza povestea lui Creangă «Punguța cu doi bani». Personajele și decorul, conceput el însuși ca personaj, cu rol în povestire, apar pe rînd în fața spectatorilor după procedeele teatrului popular de marionete. Alegerea materiei prime (dantela) pentru scenografia la filmul «Băiatul și porumbelul» m-a ajutat la realizarea unei ambianțe poetice de mare puritate în acord cu lirismul scenariului. Folosirea unor materiale diverse, pietricele de mare, lînă, colaje textile, fotografie, legate într-o concepție scenografică în care predominante erau folosirea filtrelor colorate și a luminii au condus la realizarea ambianței magice a lumii circului văzută prin ochii copiilor în filmul meu de debut regizoral și scenografic «Vine soarele la circ».

Formele de mare expresivitate plastică create în plastilină sau sîrmă de Mihai Bădică descoperă un artist original și cu un extraordinar simț al spectacolului. Un rafinat mînuitor de semne grafice în spațiul pur al albului hîrtiei sau al ecranului este Ion Truică. Obsesia semnului grafic și metaforei plastice îl fac să fie cel mai bun grafician dintre realizatorii români de animație, în ciuda specializării sale scenografice. Dintre tinerii, vădit înzestrați, care își caută și profilează ori își afirmă stilul personal, Olimpiu Bandalac își concepe lumea cu forță de mare expresivitate plastică, în timp ce Radu Igaszág propune spectatorilor o lume poetică, rafinată.

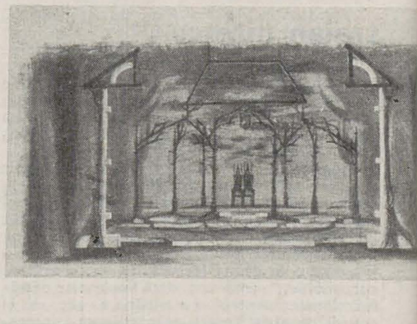
În general școala românească de animație dispune de talente autentice și originale iar în contextul reîntoarcerii, pe plan mondial, la serializare, la industrializare, prezențele românești la festivaluri internaționale și mari tîrguri de film confirmă vocația poetică a românilor. Acest limbaj vizual suplu și liber dă posibilitate manifestării unor enorme diversități de viziuni, sensibilități și stiluri care, în ultimă instanță, contribuie prin note specifice și speciale la creșterea artei noastre scenografice.

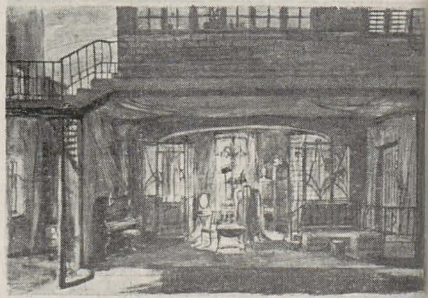
https://biblioteca-digitala.ro

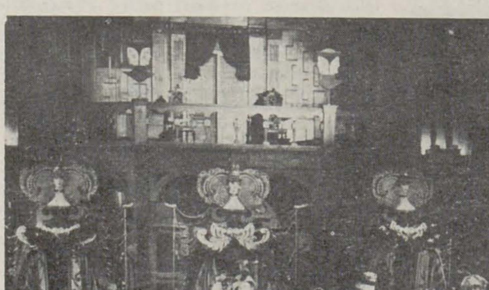
elena pătrăşcanu veakis

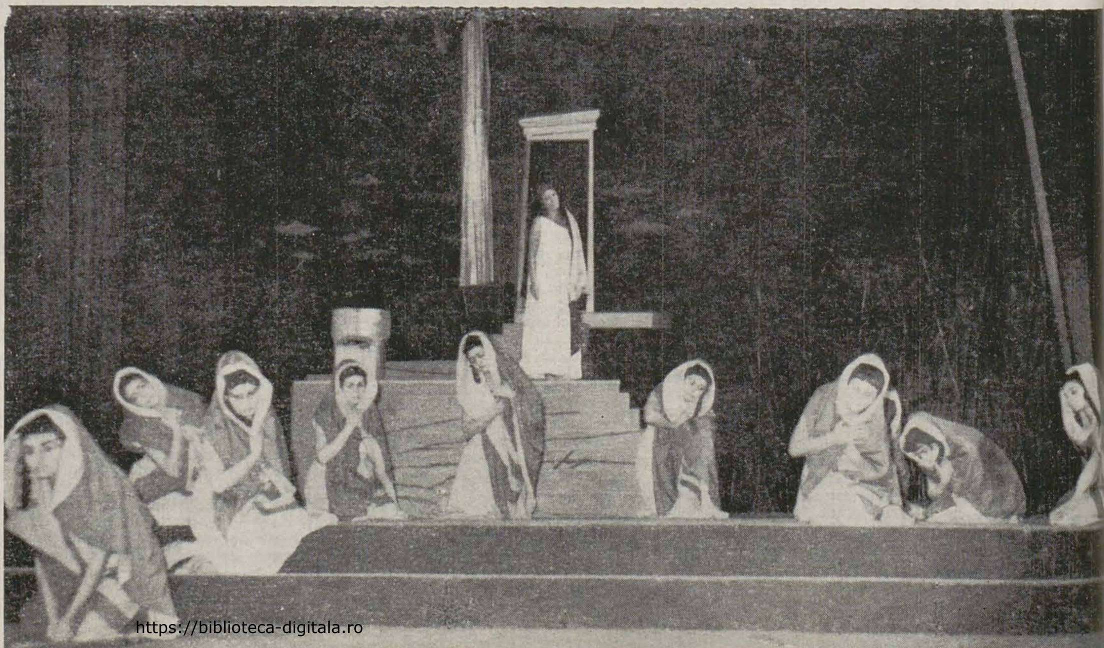
paul bortnovschi

Încă la sfîrşitul anilor '30, Elena Pătrăşcanu devenise un nume cunoscut pe diferite teritorii ale vieţii noastre artistice. Arhitect decorator, format la cunoscuta şcoală vieneză a lui Strnad, ea aducea un suflu de prospeţime, de culturalitate şi profesionalitate unui domeniu aflat atunci la noi într-o efectivă derută. Era epoca Brumărescu şi a confuziilor stilistice florentine. Interioarele şi mobilierul, ambianţele de viaţă create de ea, ca şi casele zidite după proiectele sale excelează prin limpezime, intimitate şi firesc. Expresia este mai totdeauna lapidară, cultivînd inventiunile subtile, neostentative, materialele naturale, iubind pitorescul, dar şi, ca un ecou estompat al Bauhaus-ului, şarful obiectului industrial. O modernitate sprijinită pe adevărurile celor mai bune tradiţii, respectuoasă faţă de acestea. Tot cam în această vreme o regăsim pe artistă alături de cunoscute personalităţi ale arhitecturii şi plasticii noastre, Octav Doicescu, Mac Constantinescu, Paul Miracovici, Ştefan Constantinescu, pe şantierele expoziţiilor Lunii Bucureştilor (1938 şi 1939) sau ale trienalei de la Milano (din 1940) — aşa cum ştim, locuri prielnice unor întîlniri între discipline, înfăptuirii unor inedite experienţe artistice. Într-un cu totul alt domeniu, surprinzător la prima vedere, o vom întîlni în 1945 pe Elena Pătrăşcanu în fruntea unei echipe de creatori participînd la fondarea Teatrului Ţăndărică al cărui director va deveni şi la realizarea timp de cîteva stagiuni (1945—1948) în condiţiile unui pionierat entuziast, a unor spectacole fermecătoare. A fost o perioadă rodnică în care prin munca sa de promotor şi plastician ea contribuia determinant la formularea stilului acestei mici instituţii de artă. Tot începînd din acelaşi an al entuziasmelor, 1945, Elena Pătrăşcanu realizează şi primele sale montări în spectacolul de dramă. Ca o firească valorificare a iniţierii făcute la Viena şi Salzburg, în contact cu Strnad şi Reinhard, se lansează în ceea ce va deveni munca de creaţie cea mai acaparatoare a vieţii sale. Fie împreună cu admirabilul Alexandru Brătăşanu, fie singură, ea va desfăşura în timp o debordantă activitate de scenograf pe diversele scene ale ţării, şi din care nu puţine pe cele ale Teatrului Naţional, marcînd prin creaţia sa o etapă importantă din evoluţia teatrului românesc. Cu excepţia anilor tragicei sale absenţe, de nefericire mai mult de un deceniu, spectacolele la care participă se succed într-un ritm incredibil şi îmbrăţişează un repertoriu imens. De la teatrul antichităţii greceşti la clasicii francezi şi mai multe întîlniri cu literatura shakespeareană, la clasicii ruşi, expresioniştii nordici, dramaturgia brechtiană sau capodopere ale realismului american şi, bineînţeles, multiplele montări din dramaturgia românească. O revărsare de energii de soluţii scenografice, diferenţiate, acordate cu marea diversitate a acestui foarte extins repertoriu. Scenografii ce vădesc creditul acordat imaginii realiste, forţei de expresie a acesteia, capacităţii de animare cu metaforă şi poezie. Urmărind în timp fluxul de realizări, apare evidentă libertatea de spirit cu care Elena Pătrăşcanu străbate acest cîmp, meşteşugul cu care formulează imaginea, ingeniozitatea dispozitivelor sale scenice, forţa de caracterizare a decorurilor, a lumii de obiecte care le populează, expresivitatea costumelor, felul cum acestea, concepute ca parte a întregului, contribuie la constituirea imaginilor cheie ale spectacolelor. În îndelungata sa activitate teatrală, acest scenograf a lucrat cu foarte mulţi şi foarte diferiţi regizori, s-a confruntat cu foarte multe viziuni regizorale. Pentru a aminti cîteva nume: Ion Sava, Ion Şahighian, Victor Ion Popa, Mony Ghelerter, Sanda Manu, Mihai Berechet, Yannis Veakis. Acest lucru, dacă i-a adus certa voluptate a unui peisaj de idei mereu schimbător, a privat-o totuşi în genere de posi-









p. 10

1. Macheta pentru «Strigoii» de Henrik Ibsen, Teatrul de stat, Timişoara, 1956—57, regia Yannis Veakis, decoruri şi costume Elena Pătrăşcanu şi Alexandru Brătăşanu; 2. «Scorpia îmblînzită» de W. Shakespeare, Teatrul Naţional, Bucureşti, regia Mihai Berechet, scenografia Elena Pătrăşcanu-Veakis; 3. «Marele soldat» de Dan Tărchilă, Teatrul Naţional, Bucureşti, regia Mihai Berechet, scenografia Elena Pătrăşcanu-Veakis; 4. Schiţă pentru «Cymbeline» de W. Shakespeare, Teatrul de stat, Sibiu; 5. Schiţă pentru «Toiegele orbilor» de Yannis Ritsos, Teatrul de stat, Brăila; 6. «Ifigenia în Taurida» de Euripide, Teatrul de stat, Timişoara, regia Yannis Veakis, scenografia Elena Pătrăşcanu-Veakis; 7. «Îmblînzirea scorpiei», scenă din spectacol.

https://biblioteca-digitala.ro

bilitatea realizării unor suite de experienţe legate între ele structural. În această privinţă însă, cele peste douăzeci de spectacole realizate în regia lui Yannis Veakis reprezintă foarte mult şi ocupă un loc cu totul special în opera sa. Continuitatea acestei colaborări, comuniunea spirituală, existenţa unui fond comun de convingeri artistice, toate acestea au rodit conducînd de-a lungul anilor, la realizarea unor alese şi înrudite spiritual momente de cultură teatrală. Dăinuie în amintiri imagini excelente din spectacole ca «Strigoii», «Hedda Gabler», «Ifigenia din Aulida» sau «Dansul morţii» de Strinberg, «Omul cel bun din Seciuan» de Brecht sau premiera cu «Toiegele orbilor» de Yannis Ritsos, şi acel inedit «Asta-i ciudat» de Miron Radu Paraschivescu, şi comediile lui Eduardo de Filippo sau ecourile «Ultimei ore» pusă în scenă la Salonic. Un sens profund al teatralităţii caracterizează această producţie scenografică de o viaţă. Arhitectul decorator cu atît de sigure criterii ale modernităţii, transferîndu-şi activitatea în cîmpul ficţiunii şi convenţiei scenice, devenise chiar prin primele sale lucrări un participant la procesul reteatralizării. Montările sale de atunci, ca şi cele ce vor urma de-a lungul timpului vor valorifica totdeauna legile şi adevărurile specifice teatrului, neconfundînd niciodată scena cu realitatea brută. Şi, privind înapoi, putem recunoaşte în schimb că fiecare din creaţiile din lumea reală, fiecare din casele sau obiectele concepute cîndva de artist conţin în ele o premoniţie a carierei sale scenografice, teatrale. Nu este vorba de ceea ce s-ar crede la prima vedere, de prezenţa vreunei teatralităţi sau grandilocvenţe sau a unor efecte înşelătoare, pe care acest artist nu le-a cultivat de altfel nici pe scenă, ci de forţa de sugestii, de încărcarea cu sens şi spirit a fiecărui lucru, fiecărui spaţiu, a oricărui gest.

Desigur nu este neapărat necesar ca biografia unui artist să fie exemplară, demnă de admiraţie. Opera ajunge. Dar atunci cînd ea poate fi aşa, e minunat. Este cazul Elenei Pătrăşcanu Veakis. Un om întreg, o fericită îmbinare de înţelepciune, blîndeţe şi modestie, cu exigenţă şi pasiune. O forţă morală. A ştiut să-şi ascundă cu discreţie şi extraordinară demnitate suferinţele de care viaţa nu a lipsit-o, a ştiut să renască mereu. Un personaj luminos, veşnic tînăr, prezent, interesat de orice, cu o nestăvilită dorinţă de muncă, de participare, înzestrat cu un adevărat har al comunicării, al comuniunii. Poate tocmai sub lumina acestui admirabil har ar trebui priviţi şi anii pe care i-a dedicat cu pasiune profesoratului, ca un continuu schimb, ca o stare de continuă destăinuire şi fraternitate stabilită între ea şi studenţii săi. Şi în mod sigur, tot astfel, acel secret teritoriu de creaţie, pe care l-a reprezentat pentru artist, prietenia. Un teritoriu ales, pe care a ştiut să construiască nestrămutate edificii, şi pe care nu l-a părăsit niciodată.

pp. 11–12.

1. Hary Brauner, Elena Pătrăşcanu, Lucreţiu Pătrăşcanu, Lena Constante, Mihail Sebastian, la Diham, 1944; 2.–3. În locuinţa din str. Vasile Lascăr, şi la o recepţie, 1945; 4. Cu Alexandru Brătăşanu la Brăila, 1966; 5–6. Cu Yannis Veakis la Vălenii de Munte şi în locuinţa din Bd. Republicii, 1973; 7. Cu Beate Fredanov la Constanţa, 1973; 8. Cu Mihai Berechet la Cîmpulung, 1981; 9. În atelierul de pictură, Teatrul de stat Timişoara, 1967; 10. Cu păpuşarii la Muzeul Satului; 11. În clasa de scenografie a Institutului «N. Grigorescu», 1974, cu elevii Iuliana Manţoc şi Dragoş Georgescu; 12. În atelier

Iucu andreescu

«Ianacule, ce oferim noi azi prietenului nostru X, o prăjitură cu mere sau una cu nuci? Şi ce fel de băutură? Votcă sau zmeurată?» Aceste banal prozaice cuvinte au şi un subtext: o primire caldă, prietenească, cu posibilităţi variate. Aşa era felul simplu şi frumos cu care Elena Pătrăşcanu Veakis («Şaşa» cum îi spuneau majoritatea prietenilor săi) întîmpina pe orice om binevenit în casa sa. Rar mi s-a întîmplat să mă întîlnesc cu un prieten bun, cu care în mod aproape invariabil şi întotdeauna convingător să nu încerc o mare bucurie, o neistovită plăcere, ca atunci cînd o întîlneam pe Saşa, fie acasă la Bucureşti, fie în grădina de la Snagov, fie la teatru, fie la vreun cinematograf, fie în vreo excursie prin ţară, fie oriunde în lume. Buna ei dispoziţie, echilibrul ei sufletesc într-un fel contagios nu o părăsise nici cînd copleşită de îndelungate suferinţe fizice nu mai putea părăsi patul, Nu cunosc pe cineva care, întîlnindu-se cu Saşa, să nu simtă deodată, ca prin farmec, o linişte, o pace, o înseninare promiţătoare de mari bucurii spirituale. Avea un talent magic de a aprinde, de a încălzi un suflet altul decît al său, de a dărui, de a comunica. Ce anume? Orice era strîns legat de natură, de viaţă, de artă. De arta teatrului, de a filmului, de muzică, poezie, pictură, arhitectură, urbanistică, într-un cuvînt de orice creaţie omenească ce îngemănează o emoţie şi o speranţă întru frumos şi sensibil. Iar conversaţiile cu ea, întotdeauna însufleţite şi bine conduse de o conştiinţă şi o autentică spiritualitate, gîndire şi simţire, aveau darul nu numai de a face o plăcere momentană, ci şi acela de a instrui, de a informa, de a

https://biblioteca-digitala.ro

îmbogăți orice minte şi suflet, fie acesta al unui student, al unui ambasador, al unui artist creator, al unui simplu artizan, sau al unui simplu spectator cu care intra în contact în lunga şi neobosi:a sa activitate desfăşurată cu dăruire de-a lungul unei vieți închinate artelor şi obştii.

Nu ştiu dacă spectatorii asidui ai vieții teatrale româneşti au putut cuprinde întregul şi variatul repertoriu de piese de teatru pe care le-a ilustrat plastic Elena Pătrăşcanu Veakis, fie singură, fie în colaborare cu Al. Brătăşanu, într-o epocă de însemnate evoluții în arta scenică. Ştiu însă că oricine asista din sală, spectatorii de teatru, la ridicarea de cortină, avea o tresărire de plăcere, de bucurie, de reală satisfacție a ochiului, de noutate, de împlinire, de frumusețe spiri:uală — creații ale unui om de bun gust, de cultură, şi de mult rafinament.

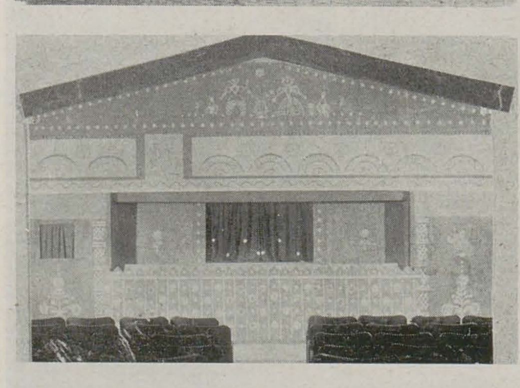
Din vastul repertoriu dramatic pe care l-a slujit atît la noi în țară cît şi uneori peste hotare, ca scenografă — un repertoriu cuprins de la Shakespeare la Mircea Ştefănescu, de la Molière la Iannis Ritsos, de la Ibsen la «Țăndărică», absorbind teme teatrale din cele mai diverse, Elena Pătrăşcanu Veakis cu ingeniozitate şi întotdeauna cu multă fantezie a ştiut să se mențină mereu proaspătă, prezentînd în stiluri diferite, după caz, epocă şi sentiment, un bogat evantai de tablouri scenice, adevărate «surprize» pentru spectator. Dar aceste «tablouri» nu erau numai o latură unilaterală sau gratuită. Prin compoziție, volumetrie, pictură, lumină, mobilă şi recuzită măruntă, erau adevărate construcții ale unei arhitecturi şi plastici specifice scenei, susținătoare a unei plăsmuiri dramatice, la care colaboraseră un autor, un regizor, actorii, şi un întreg regiment de tehnicieni. Această artă a teatrului, atît de complexă, nu poate atinge un nivel artistic înalt decît slujit de oameni de talent, de cultură şi de suflet aşa cum a fost Elena Pătrăşcanu Veakis.

1—2. Păpuşi pentru Teatrul Țăndărică, 1947

3. Scenă cu păpuşi, «Rețeta fericirii» de Aurel Baranga, Teatrul de stat, Sibiu, 1964, regia Yannis Veakis

4. Fațada scenei Teatrului Țăndărică (sala caravanei cinematografice). 1945—47

5. Schiță de decor pentru «Dansul morții» de A. Strindberg, Teatrul Bulandra, 1968—69



antologie

elena pătrăşcanu veakis:
«Totul e înecat în gri, totul a fost supradimensionat pentru aprobierea de tragedie. Am căutat să eliminăm termenul timp, fiindcă ceea ce se întîmplă în această piesă e o veşnică problemă umană». (Strigoii de Henrik Ibsen, Teatrul de stat, Timişoara, 1958—57, în Drapelul roşu, ianuarie 1957).

mircea alexandrescu:
«. . .un decor de mare sugestie şi dramatism. . . Există în această scenografie şi ideea de măreț şi de tragic, lumina pune accente ce însoțesc de minune replica». (Ifigenia în Taurida de Euripide, Teatrul de stat, Timişoara, 1964—65, în Contemporanul, 2 octombrie, 1964).

ileana popovici:
«. . .un decor respirînd atmosfera ordonată, calmă, dar rece, uşor pedantă, specifică burgheziei nordice, colorat în tonuri discrete, de o transparență ostenită». (Hedda Gabler de Henrik Ibsen, Teatrul de stat, Brăila, 1965—66, în Contemporanul, 27 mai 1966).

florin tornea:
«. . .exotism uşor atemporal (. . .) linie specific locală, cu uşoară tentă de stampă (. . .) O paletă bogată de valori coloristice, străină de stridențe însă (. . .) intenții de poetizare». (Omul cel bun din Sîciuan de Bertolt Brecht, Teatrul Matei Millo, Timişoara, 1965—66, în Teatrul, nr. 3/1966).

dan cristea:
«Compartimentarea spațiului scenic (. . .), ridicarea unui practicabil cu schelăria îndreptată spre sală (este aici o metaforă sugestivă!), amplasarea ca fundal a unui imens ecran explică întru totul intențiile regiei: de a face din gesturile şi cuvintele personajelor mici simboluri cu largă accesibilitate». ((Nu sînt Turnul Eiffel de Ecaterina Oproiu, Teatrul Matei Millo, Timişoara, 1967—68, în Contemporanul, 3 noiembrie 1967).

adriana leonescu:
«. . . plecînd de la o ambianță aparent realistă, a creat, prin efecte deosebit de simple, o zonă în care era posibilă desfăşurarea ipostazei visului». (Pisica în noaptea Anului Nou de D. R. Popescu, Teatrul Național, Bucureşti, 1970—71, în Teatrul, nr. 5/1971).

ovidiu constantinescu:
«. . .spațiul celular, rezervat prizionierului din Manhattan — luminos, agreabil, înzestrat cu toate înlesnirile confortului modern — într-un context plastic rebarbativ, suspendîndu-l adică în geometria uniformă şi ursuză a grinzilor de beton şi făcînd să se profileze în perspectivă o fabuloasă încîlceală de edificii în echilibru instabil, de o monumentalitate ostilă şi amenințătoare». (Prizionierul din Manhatann de Neil Simon, Teatrul Național, Bucureşti, 1972—73, în Luceafărul, 26 mai 1973).

bogdan ulmu:
«. . . superbe păpuşi-culise, mobile, modificatoare (prin deplasările lor) ale spațiului de joc». (Îmblînzirea Scorpiei de Shakespeare, Teatrul Național, Bucureşti, 1974—75, în România literară, 13 martie 1975).

valeria ducea:
«. . . un cadru realist, monumental . . . în linii şi volume impresionante, o autentică şi austeră sală a unui solemn tribunal, cu pereții de lemn masiv, în ale cărei firide sînt amplasate statui cu ochi înghețați şi goi; băncile caracteristice acestor instituții sînt aşezate chiar în sala de spectacol». (Zoo de Vercors, Teatrul Național, Bucureşti, 1975—76, în Teatrul, nr. 9/1976).

virgil munteanu:
«. . . un decor cu virtuți patetice . . . avem sugestia unei întinderi de pămînt roşcat ca lutul dobrogean, frînt, prăbuşit, înălțat de mişcări tectonice (. . .) frămîntat ca şi destinul oamenilor trăitori aici. Zările sînt sumbre, zdrențe de nori murdăresc albastrul cerului, copacii sînt noduroşi, cu frunze puține şi arse de secetă». (Marele Soldat de Dan Tărchilă, Teatrul Național, Bucureşti, 1976—77, în Teatrul, nr. 4/1977).

ion cazaban:
«Decorurile Elenei Pătrăşcanu-Veakis îşi păstrează ținuta profesională remarcabilă, sugestivitatea plastică şi, adesea, inventivitatea consolidată prin cultură, în prelucrarea specifică a surselor iconografice de inspirație ori în transpunerea vizuală a exigențelor de stil ale textului. Spațiul este delimitat şi distribuit unor acțiuni cu caracter distinct, cu ajutorul unor elemente decorative care indică locurile şi o anumită dispoziție stilistică a spectacolului. (Cymbeline de Shakespeare, Teatrul din Sibiu, secția română, 1964—65). Laconismul scenografic, care refuză muzeismul pedant dar exterior, este rezolvat într-o compoziție dovedind propria sa coerență semnificativă, pretinzînd o «citire» adecvată. O compoziție definită în linii lapidare, susținută prin culoarea pregnantă, evocatoare, uneori culoare de fond, ca într-o frescă, viziune subliniată şi de prezența machetei de biserică, totul părînd că se desprinde şi capătă viață dintr-o filă de străvechi manuscris (Io Mircea Voievod de Dan Tărchilă, Teatrul «Matei Millo», Timişoara, 1966—67). În fața unui repertoriu variat, procedeele la care apelează Elena Pătrăşcanu-Veakis demonstrează aplicația multiplă şi ingeniozitatea scenografei, venind cu truvaiuri apreciate, utile atmosferei psihologice (Hedda Gabler de Ibsen, Brăila, 1965—66), impresiei de stil (Îmblînzirea scorpiei de Shakespeare, Teatrul Național, Bucureşti, 1974—75), crescendo-ului dramatic (Marele soldat) de Dan Tărchilă, idem, 1976—77). Compoziția plastică permite convergența semnificativă a tuturor impresiilor difuze, fulgurante, existente cu necesitate, dînd o vitalitate afectivă specială decorurilor sale. Spațiul de joc închis ferm, definitiv, în arc de cerc şi expus într-o perspectivă uşor ascendentă, cu pantă (Dansul mortii de A. Strindberg, Teatrul «Bulandra», 1968—69), determină o receptare tensionată, în care se includ sugestiile date de materiale şi lumină. Nici în piesele originale de actualitate, acolo unde ar fi aşteptată o scenografie «reconstitutivă», viziunea nu e absentă» (în Studii şi cercetări de istoria artei, seria Teatru Muzică, Cinematografie, tom 26, 19797.

https://biblioteca-digitala.ro

1965—1985
succese ale teatrului românesc: Portugalia, Ungaria, Olanda, Belgia Franța, R.F. Germania, Grecia

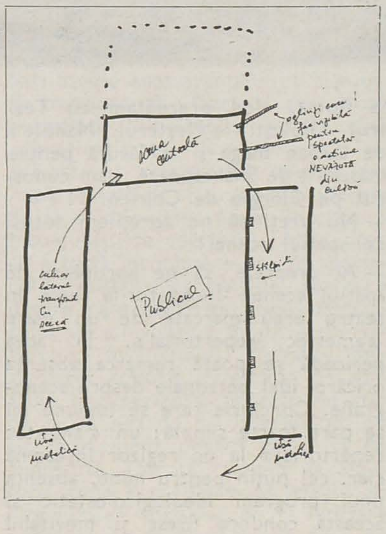
discuție în oglindă

dialog despre plastică, plasticieni, deci și despre spațiul scenic

dinu cernescu

auto-interviu

— De ce auto-interviu?
— Am scris atîtea autobiografii — și nu în momentele cele mai calme ale vieții mele, încît în epoca *auto* (auto-portret, auto-mutilare, auto-finanțare, auto-gol etc.) nu văd de ce n-ar exista și auto-interviu, fără a mai vorbi că eu mă auto-cunosc cel mai bine și că îmi pot pune cele mai exacte și indiscrete întrebări pe care un ziarist nici nu le-ar bănui măcar.
— Perfect, sînt de acord cu argumentația. Să începem! Ce legături ai cu arta plastică?
— Multe și de lungă dată. Mă socotesc mai mult un scenograf ratat decît regizor. Dar de cîțiva ani am descoperit bucuria muncii cu actorul și, inevitabil, încep să mă simt tot mai mult regizor. O anumită deschidere pentru arta plastică o datorez mamei mele care m-a dus încă de mic la expozițiile de pictură din vremea aceea. Am văzut fel și fel de expoziții. Țin minte că am fost foarte impresionat de o expoziție din Rotonda Ateneului cu lucrări care reprezentau flori și frunze. Ei bine, toate erau executate milimetric, după natură și... ceea ce m-a impresionat poate cel mai mult erau cele 10 sau 15 lupe care se dădeau celor interesați pentru a verifica personal asemănarea cu natura. Am văzut însă și expoziții de Iser, Pallady, Șirato, Tonitza etc. Din păcate bucuria descoperirii muzicii aveam s-o am mult mai tîrziu. Incultura are și ea avantajele ei.
— Ce subiect fantastic — prin incultura bine cultivată la bucuria artei dar... mai departe!
— Am fost și continui să fiu legat sufletește de foarte mulți artiști plastici, pictori în special. De mic am fost atras de mirosul culorilor, de aparenta dezordine a atelierelor, a obiectelor pe care le vedeam pentru prima oară. Da! Dacă stau bine să mă gîndesc cred că în atelierele plasticienilor pe care le-am cunoscut m-au fascinat obiectele pe care le găseam acolo; mi se păreau pe atunci atît de neobișnuite, atît de stranii — comparîndu-le în special cu casa mea tipic «mic burgheză», obsedant ordonată. În atelierele pictorilor pe care începusem să-i frecventez mi s-au deschis ochii și sufletul asupra unor lumi total necunoscute mie. Nu trebuie uitat că terminasem liceul în 1954. Primul album Picasso sau Max Ernst l-am văzut la ei. Prima lectură din Eugen Ionescu am auzit-o admirabil făcută într-un atelier de artiști. «Le rire» al lui Bergson și «Teatrul și dublul său» de Antonin Artaud mi-au fost sugerate de ei. «Modern Jazz Quartet» tot la ei i-am auzit pentru prima oară. Plasticienii mi-au vorbit de Florența, despre Uffizi, de Brâncuși, de Donatello, despre Capela Sixtină... Toate acestea sînt imagini și noțiuni pe care le-am primit în acele locuri magice unde încercam să-mi imaginez cum, după plecarea noastră, un om deosebit — un artist — rămînea singur, față în față cu pînza goală și creează. Dacă stau bine și mă gîndesc acum, cu reculul a 30 de ani, prima noțiune de *loc magic* am avut-o într-un atelier de pictură. Obiecte aparent disparate creau un univers, un spațiu delimitat, folosit pe planuri diferite, iată prima noțiune intuitivă despre teatrul magic al lui Antonin Artaud — noțiunea pe care am asimilat-o ulterior după care l-am citit pe celebrul autor al «Teatrului și dublului său» [1].
— Nu-mi dai și nume? Aș dori nume.
— Nu! Și iată de ce. Prefer să vorbesc în general, pentru că în capul meu spațiul magic al unui atelier este suma senzațiilor pe care le-am primit și memorat în fiecare atelier în care mă duceam. Primii mei ani de teatru sînt legați de aceste cunoașteri, senzații și sentimente. Pe atunci Piliuță vindea greu un tablou, Sabin Bălașa se lupta cu stîngismul, Șetran era un puști și eu aveam — 23 de ani. Dacă plasticienilor le sînt recunoscător pentru toate pe care ți le-am spus mai sus, și întîlnirea mea cu ei a fost fundamentală în formația mea ulterioară de om al scenei, lui Cristian Mandeal îi datorez înțelegerea plastică a muzicii. Perioada cît am lucrat cu el la realizarea operei lui Verdi «Falstaff» la Opera din Cluj a fost pentru mine o perioadă «școală» în care el, Cristian Mandeal, fără să dorească să joace rolul profesorului, delicat și sensibil, îmi explica plastica notelor, a pauzelor, a timpilor. Prin Cristian Mandeal mi-am îmbogățit noțiunile mele despre plastică. De la el am învățat să mă duc și *să văd* muzica într-un concert și de abia după aceea, să *o aud*. Tatăl meu a dorit foarte mult să se ocupe de educația mea muzicală. M-a abonat la concertele de la Ateneul Român și mi-a cumpărat un enorm «ghid de interpretare a muzicii clasice». Înarmat cu tomul respectiv, flancat de unul din colegii mei de liceu (la care văzusem primul obiect de plastic — din viața mea — un pahar!) m-am dus timp de trei săptămîni la concerte. A fost un eșec lamentabil. Citeam întotdeauna în ghid interpretarea, explicațiile bucății pe care urma s-o ascultăm și... nu mai ascultam muzica, căutam să văd cînd intră victorios Egmond în oraș etc. De fapt căutam imagini, dar nu știam să le găsesc. Ele erau — ghidul poate avea dreptate — dar eu eram nepregătit. Poate de aceea, după ce au trecut anii i-a fost mai ușor lui Cristian Mandeal să mă facă să înțeleg tot ce acumulasem în mine în ani și ani de *ascultat* muzică, dar de «*nevăzut*» muzică.
— Să revenim la pictori, la nume. Nu vezi că sînt obsedat de nume concrete?



— Dacă vrei nume, să-ți dau două nume «tari» și în felul acesta nu se poate plînge nici unul dintre prietenii mei de aici că l-am uitat. Am avut privilegiul să-l cunosc în 1969 pe Salvador Dali la Paris (uite poza alături, ca să nu avem vorbe) și țin să-ți precizez că sînt primul român care i-a luat un interviu lui Dali, dar asta este o altă poveste. De asemenea,

1. Dinu Cernescu discutînd cu Dali
2. Pasajul subteran al Fundației Gulbenkian

https://biblioteca-digitala.ro

la Roma, cînd prezentam cu Teatrul Giulești « Meșterul Manole » de Lucian Blaga și « Măsură pentru măsură » de Shakespeare, l-am cunoscut pe Giorgio de Chirico.

— Nu vreți să ne apropiem totuși de spațiul scenei?

— Ai dreptate, să ne apropiem de spațiul scenei. Începuturile mele în teatru erau marcate de un mare « amestec repertorial ». În acea perioadă se poate remarca absența oricărei idei personale despre scenografie. Concluzia care se impune mi se pare foarte simplă: un « amestec repertorial » la un regizor înseamnă clar, cel puțin pentru mine, absența unui program ideologico-estetic și aceasta conduce firesc și inevitabil la absența unui gînd plastic în realizările scenice — în scenografie.

— Chiar așa?

— Da. Chiar așa. Să ne folosim de exemple ilustre. Privește cu atenție la opera (și prin operă înțeleg un ansamblu de idei, un program estetic și, evident, realizarea lui) privește deci la opera lui Brook, Ciulei, Strehler, Andrei Șerban, Grotowski, Pintilie sau Kantor pentru ca să nu dau decît șapte nume. Arată-mi o singură fotografie dintr-un spectacol pe care nu-l cunosc al lui Strehler de exemplu și-ți voi spune pe loc « este o fotografie dintr-un spectacol de Strehler ». Ideile teatrale ale unui mare artist își lasă întotdeauna o amprentă inimitabilă și inconfundabilă în « opera plastică » chiar fotografiată — deci oprită din mișcarea ei, acelui regizor. Nu putem despărți scenograful de regizor sau invers.

— Îmi place ideea...

— Nici măcar nu este ideea mea. Este o simplă constatare, banală dacă vrei a unei realități obiective a legilor scenei. Există și excepții, probabil, dar să nu ne ocupăm de ele acum. De acord?

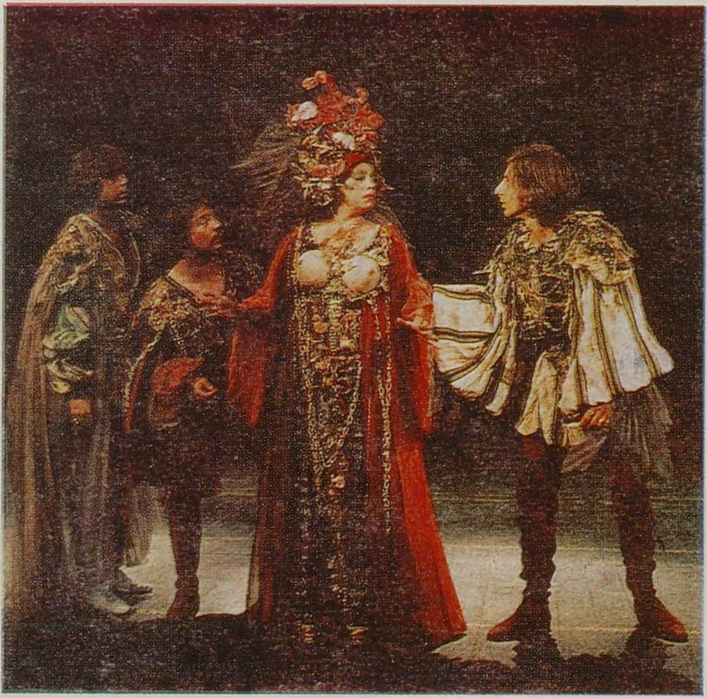
— De acord. Dar hai mai departe pe lungul drum al plasticii către tine...

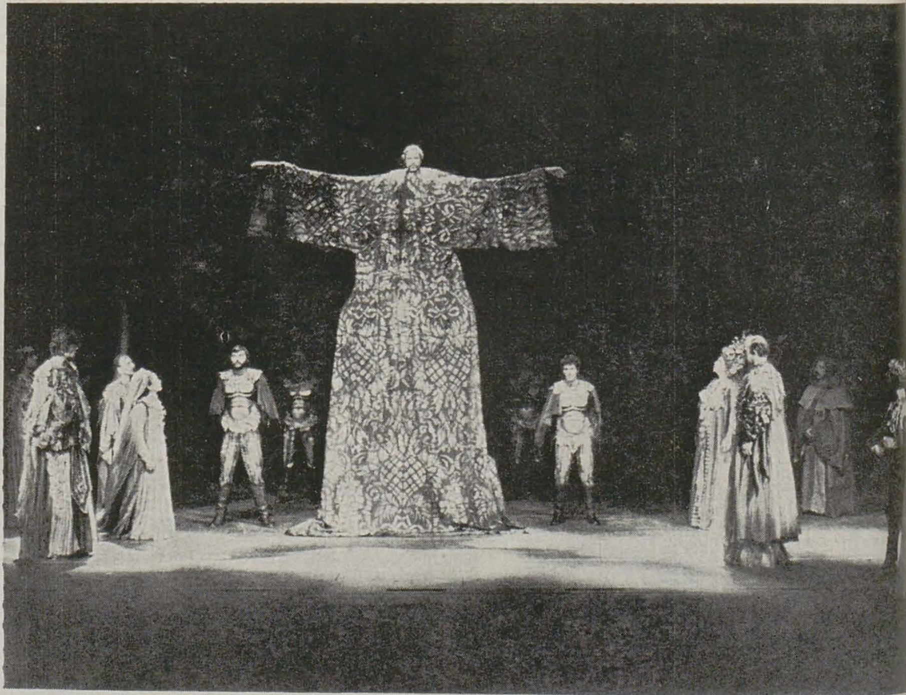
— La un moment dat am început să înțeleg mai exact rolul social al teatrului și să îmi organizez un program. A fost momentul pe care l-am marcat scriind articolul « Pentru un teatru politic ». Din acel moment am început să am și un *program plastic*.

pp. 14, 15

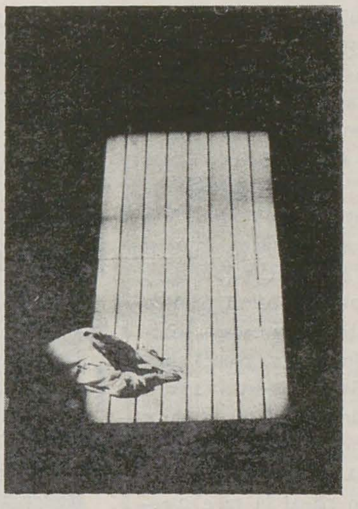
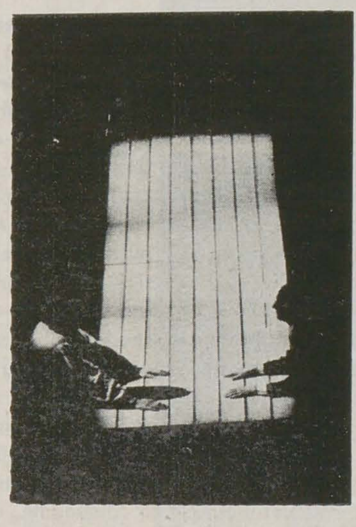
1,2,3,4,9. « Măsură pentru măsură » de W. Shakespeare (Belgia)

5,6,7. « Zamolxe » de Lucian Blaga (Budapesta)
8. « Zamolxe » (Olanda)
9. « Coriolan » de W. Shakespeare (București)





https://biblioteca-digitala.ro

Pe atunci nu realizam decît faptul că gîndesc altfel decît înainte în colaborarea mea cu scenografii. Erau mulţi şi diferiţi cei cu care am lucrat, dar tuturor le ceream în primul rînd o mare economie de mijloace scenotehnice.

— Adică?

— Am renunţat brusc la decoruri fastuoase, la manevre spectaculare (şi, ce frumoase erau !). Deşi nu citisem, sau poate nici nu fusese scrisă, cartea lui Brook « Spaţiul gol », acest spaţiu devenise obsesia mea. O continuă concentrare asupra ideilor era principalul meu obiectiv ideologic — deci şi estetic. Nu putem despărţi ideologicul de estetic şi sper să nu greşesc. Şi cînd am început să lucrez în străinătate — şi am lucrat în mari capitale, la teatre importante — cînd am realizat că atît cei din teatru cît şi presa remarcau « spiritul unei şcoli româneşti de regie », eram mulţumit că ideile de mai sus au valoare internaţională. Şcoala românească de regie nu are nici un secret, ea se bazează pe educaţia pe care noi regizorii am primit-o şi care ne-a făcut, conştient sau inconştient, să legăm esteticul de ideologic [2].

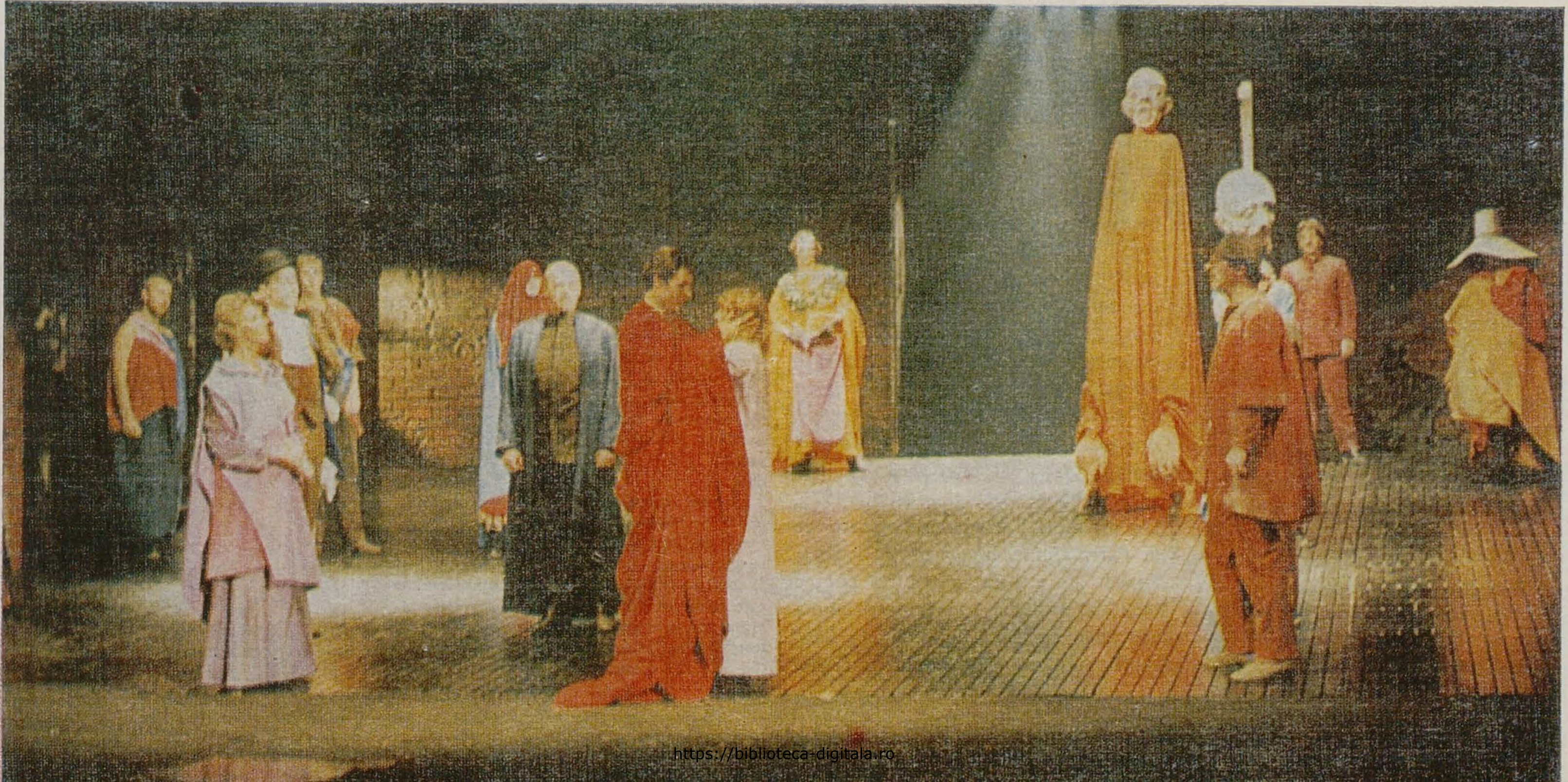
— Să intrăm mai mult în adîncirea subiectului, vreau un exemplu mai complex, legat de raportul dintre spaţiul de joc = *spectacol* şi spaţiul de privit = *spectatori*.

— Bine. Vom vorbi atunci despre « Hamlet » montat la Teatrul Nottara. De acord?

— De acord.

— Încă din clipa cînd am anunţat în presă că voi monta spectacolul în sala Studio a Teatrului Nottara s-au auzit imediat lamentouri « binevoitoare » care spuneau : « Ce păcat ! o piesă ca « Hamlet » să nu o montezi pe o scenă mare, cu decoruri, cu tot fastul pe care îl merită capodopera lui Shakespeare, să te limitezi la scena mică a unui studio » (nu vorbeau ei chiar aşa de frumos — dar ideea cam asta era).

Nu se înţelegea, în acel moment, că eu alegînd sala Studio a Teatrului Nottara făcusem prima din opţiunile de bază ale spectacolului — opţiunea spaţiului — mai exact a raportului între spaţiul de joc şi spectatori. Sala Studio avea avantajul de a putea fi transformată foarte uşor după necesităţi (bineînţeles numai cînd « imaginaţia era la putere »). Împreună cu scenograful spaţiul era împărţit astfel : (v. desen). Plecam de la o idee deloc nouă. Spectatorii înconjuraţi de spectacol. Atîta doar că această înconjurare era în spectacolul nostru « cursa de şoareci » despre care vorbeşte piesa. Spectacolul se « învîrtea » în jurul spectatorului, învăluindu-l, făcîndu-l prizionierul acţiunii. Povestesc de abia acum o experienţă, pe care nu ştiu de ce, şi nici nu mă interesează, nu s-a făcut nimic pentru ca ea să fie cunoscută. Dar să revenim la slujitorii scenei şi să-i lăsăm pe lefegiii ei. Organizarea spaţiului de la Nottara permitea ca în timp ce se juca pe *scena centrală*, ca să o numim astfel, adică scena propriu-zisă, pe cele două « scene » care erau culoarele laterale, transformate în scene, să se joace în paralel cu acţiunea centrală, ori completîndu-se, ori în contradicţie evidentă cu cele ce se spuneau pe ea. Se realiza astfel posibilitatea



https://biblioteca-digitala.ro

să auzim ın centru *textul* și să *vedem* pe cele două scene laterale *subtextul* (sau invers) în funcție de necesitățile punerii în scenă a ideilor.
Aici s-ar fi încheiat experiența Nottara. Ea însă avea să devină o experiență a spațiului mult mai complexă din clipa cînd spectacolul a fost invitat la Köln, Paris, Lisabona, Atena și Salonic.

— De ce?

— Ideile de spectacol mai sus- enunțate și realizate la Teatrul Nottara, trebuiau menținute în fiecare din orașele în care teatrul urma să dea spectacole. De fiecare dată aveam de-a face cu spații total diferite. La Köln, de exemplu, pe marea scenă a teatrului — cu ajutorul unor practicabile am reconstituit întreaga sală Studio a Teatrului Nottara ; un teatru în teatru. Publicul era foarte mirat pentru că, intrînd pe ușa principală a teatrului, găsea sala goală, aproape în întuneric, și cu cortina lăsată. Era primul șoc. Obțineam primul element al unui spectacol — *șocul*. Apoi publicul era condus pe scenă, unde probabil nu mai urcase niciodată, și acolo găsea un alt teatru mult mai mic decît clădirea în care jucam, dar un teatru în interiorul unui alt teatru. Era cel de-al doilea șoc. Și nu era deloc rău să începi așa un spectacol. . .

La Lisabona mă găseam ca invitat al fundației Gulbenkian pentru organizarea turneului Teatrului Nottara. Pe lîngă un muzeu și o colecție de o mare frumusețe — fundația Gulbenkian avea un complex cu trei săli de spectacole. Nu este locul să vorbesc aici despre fundația Gulbenkian — deși ar trebui găsit odată timp și pentru asta.

— Bine, o să găsim. . .

— Nu mă întrerupe. . . una din săli fusese concepută în așa fel încît fundalul scenei « culisă » și. . . descoperea întreg peretele din fund al clădirii — perete care era din sticlă — și se putea vedea o splendidă grădină artificial aranjată. Nu ! Nu artificial, ci teatral aranjată. Cred că grădinarul se gîndise la o temă din Watteau (Dumnezeule ! Ce Shakespeare aș ști să le fac acolo !).

— Dar « Hamlet » ?

— Așteaptă puțin. Venisem deci să caut un spațiu și pentru « Hamlet » nu numai pentru celelalte piese din turneul teatrului Nottara.

— Și ?

— Ei bine — în toată splendoarea aceea nu era nici un spațiu adaptabil necesităților spectacolului meu. Plecînd la hotel (cam abătut — de ce să nu o recunosc) am coborît cu șoferul directorului în parking-ul subteran al fundației. Cred că și acum săracul șofer își va aminti de reacția mea : m-am întors brusc și-am fugit pe scări (nu mai aveam răbdare să aștept liftul — prea lent în acea clipă pentru explozia mea interioară). Am intrat strigînd de bucurie în cabinetul directorului general. « Am găsit unde să jucăm « Hamlet » !

— Povestești cam prea lung. . .

— O fi lung, dar ce a urmat este poate cel mai important moment din cariera mea de regizor iubitor de spații, ori cum ar fi ele, numai « à l'italienne » să nu mai fie.

— Bine, bine ! și. . .

— Am amînat plecarea la București cu o zi. S-a constituit o echipă de specialiști și, primul lucru, am organizat golirea întregului parcaj subteran. Nu zîmbi ! nu a fost de loc ușor : a implicat chiar probleme juridice pentru că erau și abonați în acel pasaj, nu numai salariații fundației. După aceea s-au construit panouri de insonorizare (garajul avea un ecou) s-a comandat mochetă, tot din motive fonice, și. . . acolo între stîlpii de beton, s-a organizat « spațiul Hamlet » Era un spațiu complet nou. El păstra spiritul « montării Nottara ». dezvolta ideea chiar, dar pentru actori era total nou. Nu numai distanțele erau altele : atmosfera spațiului era alta. Am profitat deci de imensitatea garajului pentru a crea o *lume-capcană*. Actorii erau euforici după Paris — și pe drept cuvînt au fost puțin mirați că, după două nopți nedormite în tren, la o oră după sosirea la Lisabona, le-am cerut să vină la repetiție.

— Cam dur. . .

— Dar necesar. Rezolvasem problema spațiului, dar în fuga pregătirilor neglijasem. . . spațiul destinat publicului. La Nottara erau 200 de locuri. În hruba *castelului Elsinor-Gulbenkian* pusesem 300 de scaune ; dar după primul spectacol organizatorii speriați de cei aproape 2000 de studenți care rămăseseră fără locuri ne-au cerut să mai adăugăm încă 300. Interesul era mare pentru că eram pe atunci primul teatru al unei țări socialiste care venea în Portugalia anului 1975. De asemenea, ecourile elogioase de la Paris ajunseseră înaintea noastră. Așadar am adăugat o tribună pentru încă 300 de locuri. În pauza primului spectacol s-a creat un moment deosebit. Publicul a înconjurat « scena » și actorii stăteau încercuiți neîndrăznind să treacă spre cabinele lor (și ele improvizate) instalate la vreo 50 de metri depărtare. Horia Lovinescu și cu mine ne-am repezit spre ei, în timp ce Horia — extraordinarul Horia Lovinescu ! îmi spunea : « transformă accidentul într-un moment ». Din puține cuvinte ne-am făcut înțeleși și s-a creat un moment tulburător. Încet, grațios, plutind parcă printre spectatorii mirați și fermecați totodată, actorii au început să treacă spre cabinele lor. Grație acestui spațiu spectacolul continua creîndu-se chiar dincolo de limitele lui obișnuite. El căpăta o aură specială, se realiza o comuniune, un ritual în care spectatorii se implicau vrăjiți parcă. Ce frumos a fost în Portugalia !

(o pauză lungă !)

— Nu mai întrebi nimic?

— Ba da, dar m-am surprins visînd la spectacolul din « garaj ».

— Știi că dintr-o neiertată neglijență a mea nu am nici o fotografie ? !

— Păcat !

— Da, mare păcat !

— De fapt, ce ești tu Dinu Cernescu ? scenograf ratat, tînăr regizor, coregraf cu sufletul sau cîte ceva din fiecare ?

— Poate cîte puțin din fiecare. Dar sînt sigur un om căruia îi place să-și pună întrebări.

---

1. « *Suprimăm scena și sala înlocuindu-le cu un loc unic, fără închideri, nici bariere de vreun fel, și care va deveni teatrul însuși al acțiunii. O comunicare directă va fi restabilită între spectator și spectacol, între actor și spectator prin faptul că spectatorul plasat în mijlocul acțiunii este învăluit și brăzdat de ea. Această învăluire provine din configurarea însăși a sălii. Sala va fi închisă prin patru pereți, fără nici un fel de ornament, iar publicul așezat în mijlocul sălii, jos, pe scaune mobile care îi vor permite să urmărească spectacolul ce se va desfășura în jurul lui. În fine, absența scenei, în sensul comun al cuvîntului, va invita acțiunea să se desfășoare în cele patru colțuri ale sălii. Amplasări speciale vor fi rezervate pentru actori și pentru acțiune, în cele patru puncte cardinale ale sălii. Scenele vor fi jucate înaintea fundalurilor pictate cu var și destinate să absoarbă lumina. Apoi pe înălțime, galeriile vor parcurge jur împrejurul sălii, ca în unele tablouri ale primitivilor. Aceste galerii vor permite actorilor, ori de cîte ori acțiunea o va cere, să se urmărească dintr-un punct la altul al sălii, iar acțiunea să se desfășoare la toate nivelele și în toate sensurile perspectivei în înălțime și în profunzime. Un strigăt scos la un capăt se va putea transmite din gură în gură cu amplificări și modulări succesive pînă la celălalt capăt. Acțiunea se va desfășura și-și va extinde traiectoria din etaj în etaj de la un punct la altul : paroxisme se vor naște dintr-o dată, se vor aprinde ca niște incendii în diferite locuri, iar caracterul de iluzie adevărată a spectacolului, mai mult decît priza directă și imediată a acțiunii asupra spectatorului, nu va fi o vorbă goală* ». (*Antonin Artaud*, Le Théatre et son double).

2. « *După cum există un Casanova — Felini, iată un Shakespeare — Cernescu, celebrul regizor român impune propria-i viziune despre « Măsură pentru măsură », concentrînd textul și mizînd pe șocul imaginilor. Unele sînt de neuitat : marionete uriașe pe scenă, jocuri de lumini albe și negre, alungirea unora dintre actori . . . Plăcerea teatrală aliată celei pe care ți-o procură filmul !* » (Le Soir, 13 octombrie 1980).

1965 — 1985 : succesele teatrului românesc

cronica spectacolului

livada... sau mesajul lui harag

horia horșia

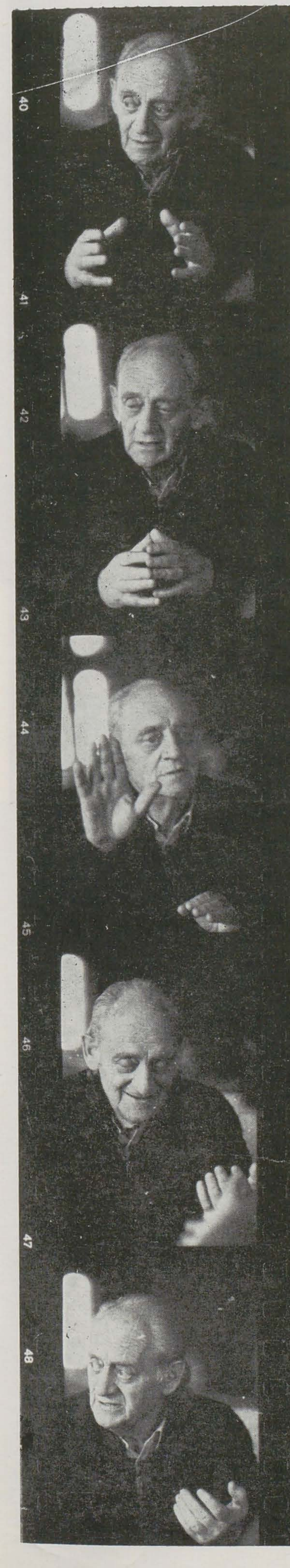
Un punct de vedere. O carte este un *obiect*, dar și o *trăire*, o existență cu mai multe (dacă nu infinite) destine. Obiectul — un document învăluit în liniștea lui. Privesc într-un volum Cehov, ediție moscovită, « pour l'étranger », 1947, cu fotografii din spectacolele Teatrului de Artă *(modelul Stanislavski)*. « Livada cu vișini », actul întîi. Gaev-Stanislavski, surprins într-o atitudine și cu un gest polarizînd atenția celorlalte personaje-interpreți și parcă aud : « Prea scump și prea onorat dulap ! Te salut... » — ca într-o ilustrație de Gustave Doré pentru Balzac. evocînd replici sau numai sintagme extrase din text ce explică ilustrația. Iată că obiectul nu mai este (ar spune Borges) *o entitate închisă*, ci o *relație*, un *centru cu nenumărate relații*, o trăire sau mai multe, tot atîtea cîți cititori sau cîte citiri : fiecare lectură este o re-creare a cărții, a obiectului, a operei.
Dar un spectacol teatral ?, o *montare* și o *interpretare ?* O re-prezentație are nu numai libertatea ci și obligația de a fi o re-creare solicitată de *poezia dramatică* în parcursul ei din *planul abstract* al lecturii în *planul concret* al configurării spectacolului. Nu este, oare, în primul rînd, o creație din nou, irepetibilă și fără egal « Livada » lui Gheorghe Harag vizînd capodopera ?

O atitudine, o concepție, o filosofie. Cînd Lucian Pintilie (împreună cu Paul Bortnovschi) tentau frapîndu-ne, în deceniul șapte, ruptura cu tradiția montărilor cehoviene la noi, faptul echivala cu o *revoluție-revelație*. Păreau, oare, inițiativa și rezultatele ei prea bruște ?, sau nu eram pregătiți pentru înnoiri fundamentale ?, sau fascina încă modelul cehovian exemplar al lui Mony Ghelerter și Alexandru Brătășanu, din deceniul șase (memorabilul spectacol cu « Trei surori »)? Oricum, Pintilie inaugura un drum al dezbaterilor, al recitirii, al re-creării operei cehoviene. În ce scop ?
Deși teatrul lui Cehov a incitat și incită numeroși regizori contemporani de pretutindeni, pe Harag * îl tentează abia în anii maturității, cînd înscenează cîteva spectacole în Jugoslavia și Ungaria, pentru ca în actuala stagiune să înscrie din proprie inițiativă în repertoriul Naționalului mureșean « Livada cu vișini ». Acum își amintește de versiunea lui Pintilie care-i demonstrase odinioară că Cehov poate fi interpretat și « altfel ». Cunoscuse și versiunile Teatrului de Artă din Moscova care, după propria-i mărturisire — v. interviul din caietul-program — nu-l captivaseră, cum de altfel nici Cehov însuși nu fusese pe deplin satisfăcut de interpretările lui Stanislavski, chiar dacă marele regizor îi făcuse piesele de teatru celebre impunînd un model multor scene de prestigiu din lume.
Acest « altfel » al unor modalități noi de interpretare (Maiakovski însuși semnase odinioară un articol intitulat « Cei doi Cehov ») se arată a fi determinat, pentru concepția lui Harag, de necesitatea, aspirația, dorința « să citim contemporan un text clasic », cu același scop urmărit cu fervoare și de către Liviu Ciulei : « Să confruntăm publicul cu marile probleme ale omenirii și, mai mult decît atît, să facem ca fiecare om din public să se confrunte cu sine însuși ».
Harag respectă momentul istoric, pragul problematic al sfîrșitului-începutului de secol într-un imperiu zdruncinat de contradicții interne. « Fiecare dintre oamenii lui Cehov apare cu caracteristicile clasei sau categoriei lui sociale, și opera în întregime este unul dintre documentele cele mai edificatoare asupra crizei societății rusești în epoca premergătoare revoluției din 1905 » (Tudor Vianu). În viziunea lui Harag, mentalitatea, comportamentul, stilul de viață, vestimentația, ideile, sentimentele, chiar și prejudecățile se înlănțuie ca într-o oglindă a epocii. Regizorul

---

* *Personalitate proeminentă a culturii și artei noastre contemporane, a decedat la 10 iulie a.c. (în timp ce cronica noastră se afla sub tipar).*

https://biblioteca-digitala.ro



nu este totuşi interesat de o *restitutio* muzeistică. Astfel, din *particularul* unui moment istoric se efectuează transgresarea în planul *generalului* uman (« . . . aceste personaje cehoviene care sînt acolo pe scenă, care sîntem aici în sală, în culise, în viaţă » — notează poeta Daniela Crăsnaru asistînd la o repetiţie — v. « Preţul Livezii cu vişini », în România literară), prin investirea cu funcţii simbolice noi a personajelor, obiectelor, acţiunii.

Locul teatral. Dacă scenografia « dă tonul spectacolului » şi încă « de la ridicarea cortinei », de la început ne situăm într-un univers cehovian concretizat în *metafora* scenografică a lui Romulus Feneş. Metaforă în accepţiunea curentă a termenului, rezultînd adică din transferul noţiunii abstracte, printr-un sistem de comparaţii prescurtate, în concretul obiectual care asigură premisele unei continue stări poetice fructificate de jocul actorilor şi plastica acţiunii. Feneş renunţă la indicaţiile autorului (camera copiilor — actele I, IV, un cîmp — actul II, un salon — actul III) şi concepe un decor unic esenţial. În ce constă *esenţa?*

Scenograful pare că achiziţionează o sumă de repere din text:* « . . . sîntem în mai, în livada pudrată de chiciură vişinii sînt în floare, se simte prospeţimea dimineţii. . . » ; « Varia : Soarele a răsărit, nu mai e frig. Priveşte, draga mea, ce frumoşi sînt pomii . . . » ; « Gaev : Livada întreagă e albă. Ţi-aduci aminte, Liuba, aleea aceasta lungă ce merge drept, numai drept, strălucind ca un fulger în nopţile cu lună . . . » ; « Ranevskaia : ...priveam livada pe fereastră, în fiecare dimineaţă fericirea se deştepta cu mine odată şi livada era exact aceeaşi, nu s-a schimbat nimic. E toată albă, toată albă. O, livada mea. . . » ; « Ranevskaia : . . . priviţi, răposata noastră mamă străbate livada în rochie albă. E ea ! . . . Nimeni . . . Mi s-a părut . . . » ; « Lopahin : Livada nu e remarcabilă decît prin întinderea ei . . . » ; ş.a.m.d.

Livada va fi *modelul real* al lui Feneş, iar *esenţa* modelului, exprimată sublimat, concentrat în metaforă, printr-un *simbol spaţial* al unui *orizont spaţial* materializat, va fi *locul teatral*. Tot ceea ce este obiect al conştiinţei — spune Lucian Blaga — se situează într-un orizont spaţial, iar structura spaţiului este dată de textura *peisajului* material sau psihologic. Dintre simbolurile spaţiale înscrise în « tabela spengleriană » (pe care le acceptăm ca figuri de stil, ca metafore şi nu drept concepte filosofice), Blaga nu consideră valabilă, decît ca o excepţie, legătura posibilă dintre *stepa rusească* şi viziunea specifică a *planului infinit*, dar care, spune filosoful-poet, ar putea fi deopotrivă viziunea *infinitului tridimensional*. Or, în condiţiile cubului italian, Feneş realizează tocmai conjuncţia dintre planul infinit şi infinitul tridimensional (« livada nu e remarcabilă decît prin întinderea ei » — spune unicul personaj perfect lucid al piesei) un *peisaj psihologic*, un imens trunchi de formă aproximativ conică, avînd baza mare deschisă spre spectatori, iar baza mică proiectată pe fundalul scenei. E metafora stepei nesfîrşite?, ori a posibilului interlocutor al acesteia, nesfîrşita pădure de mesteceni, ori, pur şi simplu, e caliciul uriaş al unei flori inventate a unui vişin inventat, plantă originară, ca acea « Urpflanze » a lui Goethe, care chiar dacă nu există ar putea exista ! Un spaţiu alb, vibrat de griuri ce se încălzesc/răcesc sub jocul de lumini, un spaţiu locuit, populat cu plastica volumelor colorate, articulate în armonii compoziţionale desăvîrşite, de o mare claritate a tentelor unei palete luminoase, ale entităţilor mobile, actorii, şi ale elementelor fixe, obiectele. Un spaţiu topologic în care elementele fixe vor fi amplasate oricînd şi oriunde desfăşurarea acţiunii va cere (coexistă normal, firesc, în acelaşi cîmp, un pat, un dulap, o şaretă, asocierea lor neavînd nevoie de susţinerea vreunei logici suprarealiste), iar actorii evoluează impecabil pe propriile lor trasee compunînd, descompunînd şi recompunînd viaţa *aştrilor* într-o *constelaţie* concepută şi dirijată de un *demiurg:* regizorul. Plastica acestui proces în devenire continuă se bazează pe un calcul privind interrelaţiile dintre forme, volume, culori, dintre costumele de o tăietură ireproşabilă şi comodă pe măsura purtătorilor, arta lui Feneş atingînd un prag maxim de precizie, funcţionalitate şi de rafinament : actorii par a descinde din picturile flamande de gen, cu graţia desenului şi claritatea culorilor lui Ingres, şi par a se grupa şi regrupa în compoziţii de ansamblu (scenele din livadă cu sau fără sau lîngă şaretă, scenele balului, momentul plecării ş.a.), care amintesc reguli de organizare compoziţională ale frescelor din stanzele lui Rafael. Iar grupul Charlotta-Varia-Ania, costumate la bal în arlechini, descinde evident din pictura pe teme similare a perioadelor albastră şi roz ale lui Picasso.

Locul teatral solicită, provoacă am spune, asocierea elementului sonor : *muzica* (prevăzută, de altfel, în text). Originală, partitura lui Tibor Fátyol apare ca un reflex al decorului, al jocului de lumini şi, deopotrivă, al atmosferei generale, al stărilor sufleteşti ale personajelor şi al cursului acţiunii. Temele muzicale, dezvoltate ciclic în relaţia crescendo-descrescendo, structurează un *personaj* complementar, desigur, dar cu personalitate.

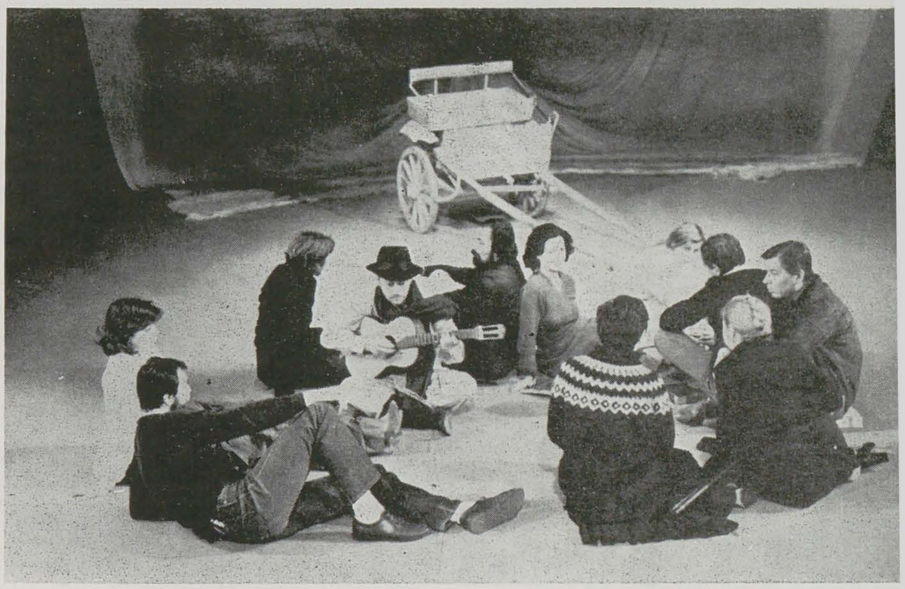
Tehnică cehoviană. În sală luminile se sting, spectacolul începe. Ridicarea cortinei ne dezvăluie orizontul spaţial şi, totodată, unul din orizonturile temporale : *evocarea*. Procedeul e utilizat în mai multe rînduri, cu evidenţă ori cu discreţie, spre a atrage atenţia că ficţiunea literară evocă o epocă revolută sau că histrionii se ingeniază a mima ori simula în faţa noastră întîmplări de altădată. Pe scenă, în planul întîi, o a doua sau simili-cortină, o draperie transparentă ascunde/dezvăluie privirii noastre personajele grupate ca într-o fotografie învechită, cu preţiozitate, de vreme. De fapt, în imobilitatea lor, personajele *aşteaptă*. Observăm şi receptăm tehnica artistică a regizorului care este însăşi tehnica creaţiei cehoviene : *aşteptare/amînare*, practicată de multe ori, dar în special în « Livada cu vişini ». Conflictul care stă la baza operei şi pe temeiul căruia este conceput fiecare personaj rezultă din încercarea de a amîna mereu o întîlnire, o întîmplare, o scadenţă şi imposibilitatea evitării ei sau încercarea de a amîna diferite evenimente şi de natură diferită — de la acela al revederii, în fond total banale în context, dintre laşa şi mamă-sa care-l aşteaptă « de ieri », şi pînă la licitarea şi distrugerea livezii, istoriceşte şi decodat vorbind, desmembrarea şi distrugerea unui sistem social integral. Toată lumea aşteaptă scadenţa, deşi doar Lopahin ştie precis şi repetă mereu, neconvingător pentru ceilalţi, că la 22 august va avea loc scoaterea la licitaţie a livezii şi propune mereu, fără să fie acceptată ca posibilă, singura soluţie « de compromis », tăierea pomilor şi parcelarea terenului.

Conflictul aşteptare/amînare, un conflict al « orizonturilor temporale » constituie motorul desfăşurării dramaturgice. Iar tehnica dramaturgică aferentă, convenabilă şi eficientă este aceea a *dialogului dispersat* specifică scriitorului, « cu o valoare atît de mare în crearea atmosferei dramelor lui Cehov — spune Tudor Vianu. În dialogul nelegat, replicile se succed într-o relativă independenţă unele faţă de altele, dar toate pornesc din starea de spirit comună a personajelor, aşa cum o determină situarea lor socială de clasă, ca şi ideile, sentimentele, năzuinţele lor unitare, atmosfera care le învăluie pe toate deopotrivă ». Supleţea necesară pentru veridicitatea şi autenticitatea dialogului dispersat, nelegat, este asigurată de concizia replicilor, propoziţii clare, exacte, simple, scurte.

Conflictul aşteptare/amînare nu sugerează actorilor un mod crispat de a se comporta, care ar fi fost (şi este în unele alte interpretări) melo-dramatic. În schimb, modul este *tensionat*, uneori pînă la *violenţă*, accentuată încă de trecerile rapide şi surprinzătoare de la — cum spune Harag însuşi — un tragism aproape grecesc la farsă. Drama devine o comedie tragică. Interpreţii îşi rostesc replicile firesc, degajat, cu simplitate, aparent aproape cu superficialitate uneori (sau, poate, numai mimînd superficialitatea — ce armă ineficace de apărare !), vorbesc adică despre lucruri grave ca şi cînd s-ar referi la banalităţi curente şi, spre a se salva, se agaţă, cu dezarmantă inconştienţă (poate, iarăşi mimată), de cele mai iluzorii speranţe deşarte (cum crede Pişcik că fiică-sa tot va cîştiga lozul cel mare odată ce şi-a cumpărat un bilet de loterie).

Constelaţia/echipa. Tehnica *aşteptare/amînare* şi *dialogul dispersat* funcţionează ca principii de construcţie a spectacolului şi de coordonare a devenirii personajelor. Fiecare personaj este o entitate autonomă, determinată, pe de o parte, de apartenenţa la o clasă, categorie, pătură socială şi avînd, pe de altă parte, un destin propriu, individual, particular. De aici imposibilitatea (şi ineficienţa) conceperii unor profiluri umane « tipizate », dar tot de aici şi complexitatea alcătuirii psihologice a fiecărui personaj. Problematica a fost (fără îndoială) discutată, dezbătută, soluţionată (în timpul repetiţiilor), pentru că situaţia clarificată este perfect observabilă în spectacol. În acelaşi timp, autonomia personajelor este relativă, pentru că subordonată unui sistem coerent, al unei *constelaţii* care are propria ei « orbită », structurată din combinarea legică a « orbitelor » individuale şi acţionînd reglat cu precizie. Astfel, din moment ce locul teatral e luat în stăpînire, mecanismul constelaţiei funcţionează fără reproş (a se vedea, de exemplu, excelentele grupări şi regrupări ale scenelor cu « omagierea » dulapului, sau din cîmpul deschis, cu şareta, sau scenele balului, sau momentele de pregătire a plecării etc.).

Eroii, concepuţi ca atare de Cehov, apar în întreaga lor complexitate, cu acea cantitate de ambiguitate care ne solicită, ca în faţa atîtor destine umane contradictorii, reacţia



1—4. Instantanee la repetiţii, reportaj, fotografic de Adrian Popescu

* *Citatele în limba română sînt traduse de noi după versiunea în limba franceză, editată la Moscova, în 1947*

https://biblioteca-digitala.ro

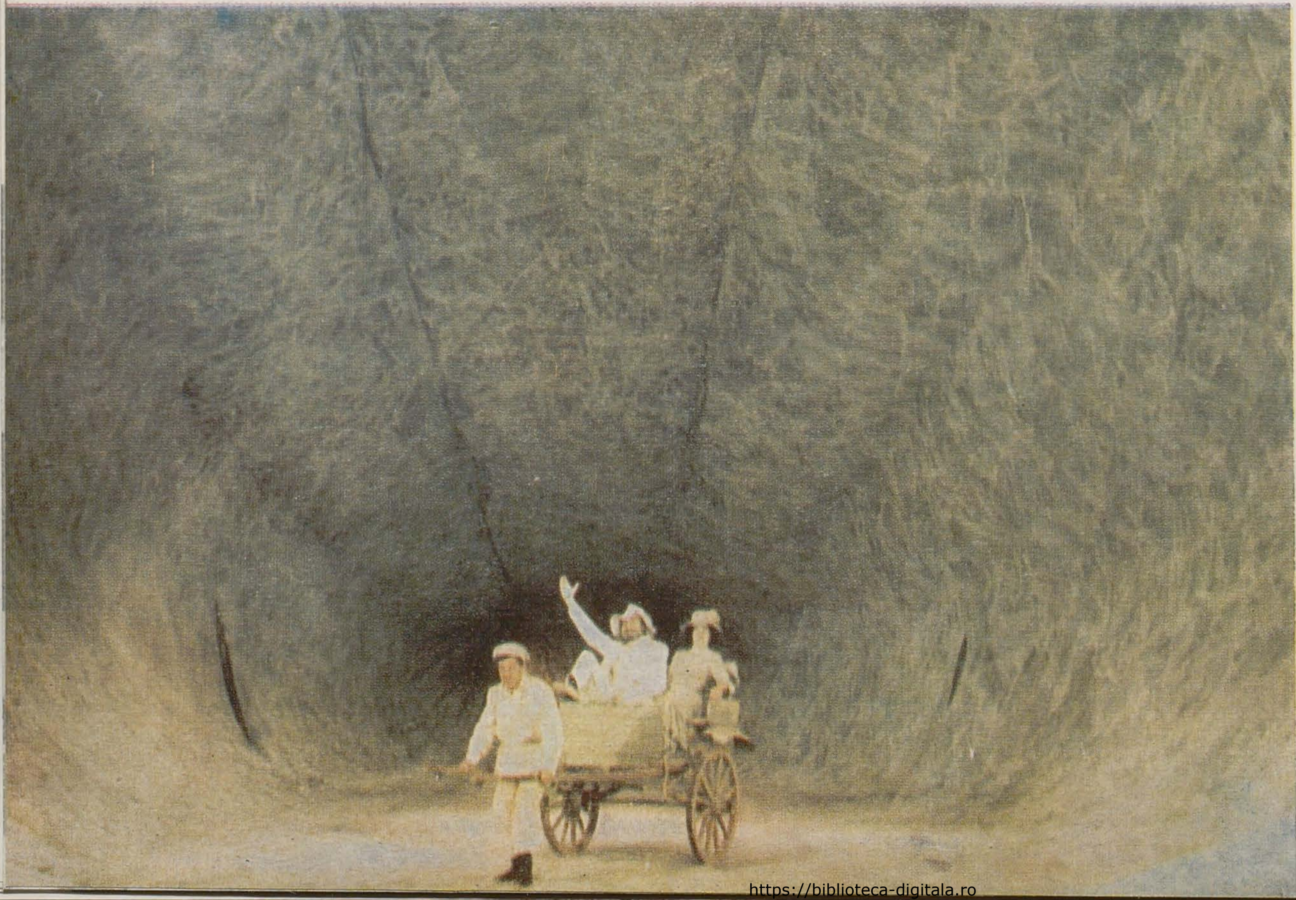
de condamnare/compasiune. Această reacție ne facilitează să realizăm și transgresarea de pe planul momentului istoric dat, pe acela al generalului uman. (Cu impecabilă intuiție și recepție, observă tot Daniela Crăsnaru: « . . . Livada cu vișini este mai mult decît un teritoriu real, ipotecabil, ea este un teritoriu al sufletului, prețul ei nu se măsoară în nici o monedă, vînzarea ei nu rezolvă nimic, nici măcar trista ecuație a salvării prin pierdere ». Iar Anatoli Efros, care montase și el « Livada » la Moscova, la Teatrul de pe Taganca, spune: « . . . Cehov înțelege că orice pierdere, fie ea și inevitabilă, nu poate să nu producă amărăciune. Omenește mă doare sufletul că dispare o civilizație de valoare pe care aș fi vrut s-o păstrez, și mă doare și mai mult sufletul cînd mă gîndesc la acești oameni care nu-și dau seama de primejdia care-i amenință, care sînt lipsiți de apărare în fața inevitabilelor transformări ale vieții »).

Există — spune Dinu Kivu în cronica sa din Contemporanul — destule creații actoricești în acest spectacol. Toate sînt admirabile, corijăm și adăugăm noi. Nici una, însă, nu ar putea fi pusă în valoare (și ar deranja armonia ansamblului), fără o Ranevskaia de excepție, acea Ranevskaia întruchipată de Silvia Ghelan, care simbolizează (pînă la un moment dat) destinul Livezii (protagonistul), și care dă tonul simfoniei concepute de Harag, cheamă participarea și strălucirea solistică (dialog dispersat) a celorlalți. Cum i-am fi acceptat, înțeles și aplaudat altfel pe Gaev-Mihai Gingulescu (egalul pandant al moșieresei, la fel iresponsabil și neputincios exemplar al unei clase sociale în declin), pe Trofimov-Cornel Popescu (intelectualul student perpetuu fără voință și forță, depășit de condiția umană într-o perioadă istorică dată); pe Ania-Luminița Borta, pe Varia-Marinela Popescu, pe Charlotta-Livia Doljan, pe Duniașa-Monica Ristea, pe Pișcik-Vasile Vasiliu, pe Epihodov-Dan Ciobanu, chiar pe Un trecător -Constantin Săsăreanu (apariție fulgurantă perfect integrată atmosferei — și singurul rol cu text completat de regizor, prin recitarea atît de sugestivă . . . a versurilor lui Esenin, un rol epizodic, important, însă, prin funcția sa simbolică, exprimînd condiția și destinul histrionului).

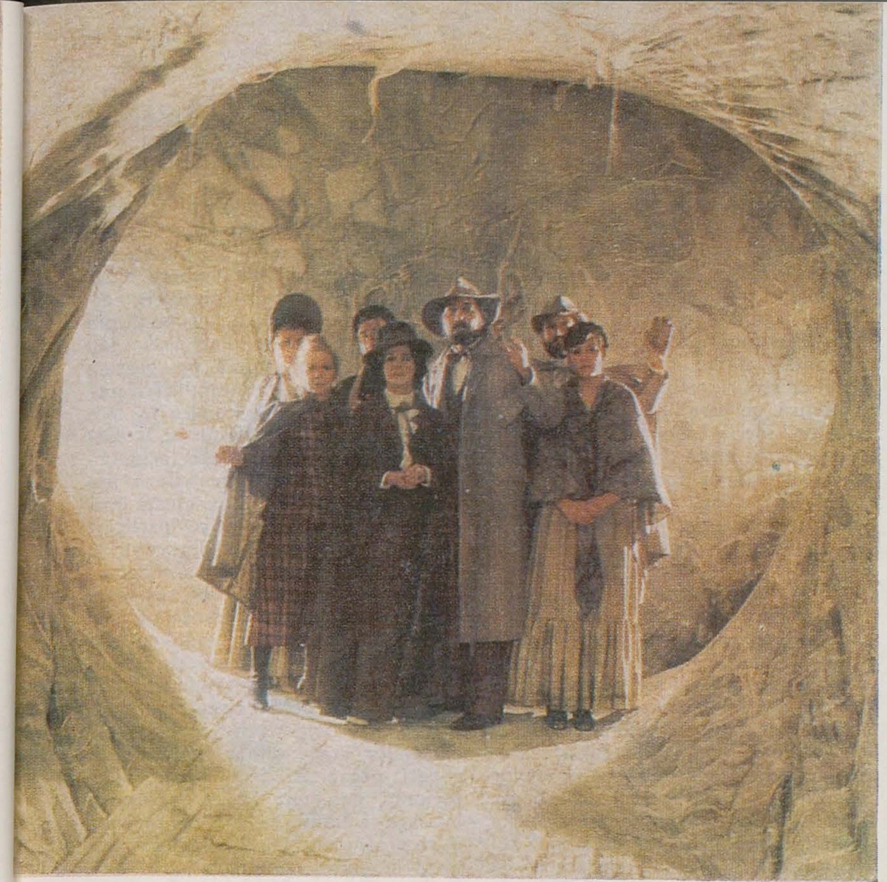
Grupul acesta, omogen în ciuda diversității personalităților, este opus lui Lopahin-Ion Fiscuteanu (întreprinzător, activ, lucid, fără scrupule, care inevitabil va participa la tăierea nodului gordian, dar care totuși nu poate face în grup discordanță și este supus aceleiași tehnici așteptare/amînare — vezi tergiversarea proiectului său matrimonial). El este secondat, oarecum, doar de Iașa-Cornel Răileanu (« schiță » a unui eventual viitor Lopahin, dar care, oricît de nerăbdător, trebuie să-și aștepte emanciparea).

Datorită actorilor — prețioasa materie umană vie — datorită jocului lor, am putut descifra concepția regizorului, re-crearea poeziei dramatice, devenirea spectacolului și evoluția întregii simfonii pînă la deznodămînt.

Ranevskaia-Silvia Ghelan conduce, în paralel cu Lopahin-Ion Fiscuteanu, simfonia în care « teme vechi » și « teme noi » se reiau sau se dezvoltă cu sau în jurul aceluiași « leit-motiv », culminînd paroxistic cu dansul tragic/nostalgic al moșieresei și al fiicelor ei, un carusel al trecerii universale (de unde am împrumutat, generalizîndu-l, conceptul de *constelație*). Conduce pînă la un moment dat, deoarece către final părăsește scena spre a se topi în anonimat. Din același anonimat pe care a știut

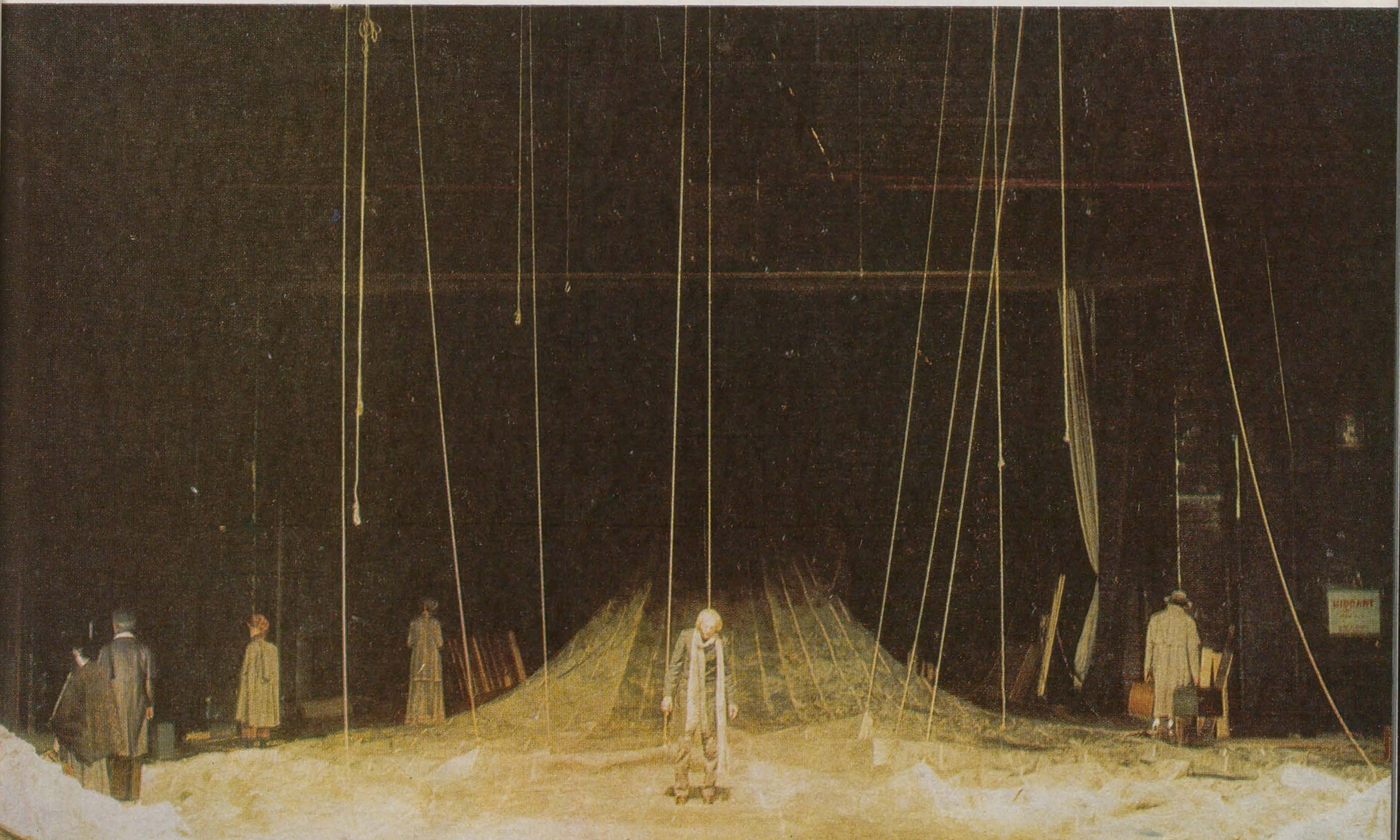


https://biblioteca-digitala.ro



să-l impună, să-l joace atît de bine, Firs-Aurel Ştefănescu, un vetust « remember » (lacheul —şerb incapabil să priceapă importanţa eliberării, odinioară, a clasei sale şi rămas un reziduu al propriilor lui prejudecăţi) se conturează pe primul plan al interesului, preia magistral ştafeta, schimbă semnificaţia simbolică a Livezii, depăşeşte total condiţia momentului istoric real al piesei, devine shakespearean un simbol general al teatrului şi al histrionului şi în special un simbol al lui Gheorghe Harag: cînd Livada e nimicită, cînd uriaşul orizont spaţial al lui Romulus Feneş se prăbuşeşte anulîndu-se, Firs-Aurel Ştefănescu, uitat de toată lumea în scena pustie în care vieţuiesc schelete metalice şi pendulează cabluri de sfori, are tăria să se prăbuşească el însuşi sub povara mesajului lui Harag.
Am putea oare evita ori escamota în, sau la, sau după acest final « confruntarea noastră cu noi înşine? »

Fotografii alb/negru şi în culori, de Adrian Popescu



https://biblioteca-digitala.ro

costumul
portretul scenografic al personajului

traian nițescu

În constelația universului plastic creat de scenografi, lumea eroilor se situează în imediata apropiere a actului dramatic, centrul universului teatral. Scenografia, manifestare de artă plastică ce cuprinde prin componentele sale diverse modalități de exprimare, axiologic o privim ca un tot armonic, însă elementele ce o compun pot fi cercetate separat, deoarece acestea în diversitatea lor tind spre unicitate. Ca artă ea se bazează pe dispunerea armonioasă a imaginilor ce captează cuvîntul, catalizatorul momentelor dramatice, pentru a făuri în prezența receptorului creația finită, spectacolul; opera de artă ce caută să obțină o expresie armonioasă prin diversitatea și individualizarea agenților săi componenți: decorul și costumele.

Termenul de costum, utilizat în mod curent în lucrările de specialitate, are altă semnificație decît cea uzuală care desemnează de obicei doar sacoul, vesta și pantalonii. Rareori, cuvîntul desemnează și alte elemente de îmbrăcăminte pe care obișnuim să le purtăm în diferite ocazii. În spectacol, însă, costumul unui erou este compus din toate elementele de îmbrăcăminte ce se poartă în anumite momente. Implicînd costumul în judecata de valoare, ca un component important al scenografiei, vom avea inevitabil în vedere legătura sa intimă cu alte două elemente, *masca* (adică fizionomia) și *accesoriile* costumației, cu care împreună întregesc și definesc înfățișarea, *imaginea* eroului, a personajului.

În spațiul plastic al spectacolului se mișcă eroul-imagine tridimensională, care naște în fiecare clipă relații plastice noi cu lumea obiectelor, creînd nenumărate ipostaze ale universului scenografic. Erou-imagine care face parte din universul plastic ca o *entitate plastică*, parte integrantă a scenografiei.

Masca. Oricare ar fi personajul, din trecut sau din contemporaneitate, actorul, ca parte integrantă a metaforei plastice, va purta masca personajului ce va fi creată prin mijloace specifice (machiaj, coafură etc.), ținînd seama de condițiile impuse de concepția creatorilor spectacolului.

Accesoriile. Sfera accesoriilor cuprinde o mulțime de elemente caracterizante pentru timpul și societatea în care se petrece faptul de viață propus de dramaturg, care ajută interpretul să dezvăluie și să se dezvăluie ca prezență în evenimentele dramatice, iar prin comportarea sa față de lumea obiectelor înconjurătoare să descoperim caracterul, temperamentul, forța sa dramatică, forța motrice a spectacolului.

Costumul. Costumul ca parte din înfățișarea « exterioară » a eroului dramatic nu poate fi desprins, cînd îi apreciem semnificația și valoarea, de celelalte elemente plastice, toate făcînd parte din scenografie. Chiar și în cazul în care, prin decupaj, eroul pare (ori ne apare) detașat de ambient (film, spectacol t.v., de pildă) devenind acaparatorul întregului univers plastic al privirii noastre, masca și accesoriile sînt prezente alături de detaliile semnificative ce aparțin decorului.

Scenografia nu poate fi judecată după criteriile aplicate artelor surori — pictura, grafica, sculptura: o abordare statică. Scenografia implică o cercetare a unui univers plastic prin cunoașterea poeziei dramatice, a evoluției eroilor, a participării materiei ca incitant al stării afective, a relațiilor pe care eroul le are cu lumea obiectelor și cu condițiile de « viață » oferite de alveola scenografică în care « trăiește ». Subliniind diferența ce există în judecarea valorii între artele plastice și arhitectură, Bruno Zevi — (în « Cum să înțelegem arhitectura ») definește arhitectura ca « o sculptură locuibilă », « . . . omul deplasîndu-se în alveola sa creează a IV-a dimensiune ». Înrudirea scenografiei cu arhitectura e indiscutabilă. Ca și în arhitectură calitatea ambientului scenografic este condiționată de metafora plastică prin raport și credibilitate în ambianța creată pentru eroii dramatici, ce face parte din spațiul în care se află și receptorul. Spațiu comun pe care receptorul îl acceptă și care îi asigură posibilitatea de a crede în alveola-metaforă generată de dramaturgie și care, prin eroii săi, deschide calea spre înțelegere.

Importanța conceptului scenografic se răsfrînge și în conceptul « portretului » ce poartă însemnele lumii eroilor din care face parte, ajutînd la împlinirea atitudinii scenografice. Fără această împlinire receptorul nu va trăi « sufletul » dramei, realizînd doar periplul mai mult sau mai puțin coerent al unor indivizi. Desigur că fiecare receptor, care nu a trecut indiferent față de acțiunea semnelor creatoare de emoții estetice, va fi în stare să recepteze emoțional fabula, fără însă s-o înțeleagă în întregul ei. De aceea elementele plastice ale demersului scenografic se concep cu luciditate, întrucît vin în slujba unei idei. Eroul, apariție tranșantă în universul plastic al piesei, creează o dinamică esențializată prin dramaturgie. Se caută elemente expresive și caracterizante în vederea parcurgerii spațiale, potrivite cu necesitățile creării stării emoționale.

Vom întîlni la creatori de scenografie contemporani procedee folosite cu prioritate în înnoitoarele atitudini de conștientizare a demersului plastic (Munch, Kandinsky, Mondrian . . . sau în arhitectură Gropius, van de Velde, H. Poelzig, sau Wright): folosirea simultaneității, exploatarea efectelor de perspectivă exagerată, sugestia de îndepărtare sau de apropiere neașteptată, izbucniri pe verticală sau pe orizontală, simboluri cromatice, amestecul de stiluri, ambiguitate în detalii. Trăsături pe care le discernem și la creatorii de « costume » de la noi. Nenumărate texte dramatice, de altfel ca orice text de spectacol, cer creatorului de « costume » cunoștințe temeinice de istorie (uneori este silit să apeleze la detalii pe care doar arheologia i le poate pune la dispoziție). Amănuntul cotidianului protocolar sau domestic, strecurat cu abilitate, îmbogățește limbajul, facilitînd receptorului să pătrundă în cele mai tainice unghere ale vieții operei. Iar capacitatea de percepere și imaginare a spectatorului oferă, la rîndul ei, germenii necesari făuririi adevărului evenimentelor și al personajelor operei. « Arta și numai arta poate face o arheologie frumoasă și arta teatrală o poate folosi în modul cel mai direct, mai viu, deoarece ea poate combina într-o prezentare rafirafinată iluzia vieții reale cu minunea lumii ireale » (Oscar Wilde în « Adevărul măștilor »).

Epoca cea mai potrivită pentru acțiunea piesei o descoperim în spiritul general al textului, mai puțin în indicațiile laterale pe care le cuprinde. Deoarece este mai important să putem stabili dacă costumul aparține eroului și mai puțin important să cîntărim dacă acesta corespunde epocii, stilului, sau locului geografic unde se petrec evenimentele. Să ne ferim să stîrnim în receptor « curiozitatea albumului cu poze ». Să-i creăm condițiile propice pentru a putea *citi* textul, ajutîndu-l cu *semne actuale*, care-i oferă posibilitatea înțelegerii conținutului dramei. Semnele pe care le utilizează creatorii să aparțină « limbajului » contemporan. Nu ne oprește nimeni să spunem ce avem de spus în « hainele » trecutului. Dar este obligatoriu pentru creator să discearnă ceea ce este *învechit* în trecut și să-l refuze și să promoveze ce este *prezent* în trecut. Sentimentul existenței simultane și actuale este stimul pentru « îmbrățișarea » caldă, emotivă și în același timp rațională a elementelor care au menirea să ne apropie de azi și să ne creeze condiția transmisiei integrale a ideilor textului.

Exactitatea istorică trebuie să fie numai o condiție pentru obținerea unei stări emoționale și o calitate în plus a « portretului ». Pitorescul în sine este la fel de periculos ca și goliciunea expresiei. Cadrul cel mai potrivit pentru acțiunea dramei trebuie să fie determinat de spiritul general al piesei, mai mult decît orice referință istorică concretă ce se poate afla în text. Importanța ce trebuie acordată costumelor, măștii sau accesoriilor apare cu pregnanță în marile texte ale dramaturgiei mondiale. Este suficient să citim cu atenție piesele marelui Shakespeare pentru a descoperi nenumărate indicații precise care dezvăluie trăsături ascunse de caracter în detalii de costum sau în accesorii, date ce ajută creatorului de *portrete* la definitivarea imaginii eroilor pieselor sale. El cunoaște folosirea costumului, puterea sa de a intensifica situația dramatică, prin modificarea acestuia pe parcursul acțiunii; costumul lui Macbeth de la începutul și sfîrșitul tragediei, costumele lui Prospero, Timon din Atena, regele Lear, Petrucchio sau Richard al III-lea suferă pe parcurs modificările necesare intensificării momentelor tragice sau comice în care se află eroii săi. De asemenea accesoriile de costume își găsesc locul important în spectacol pentru ca împreună cu masca ele completează imaginea eroilor, imagine ce participă împreună cu ambianța decorului la compunerea universului scenografic al pieselor sale. Studierea semnelor plastice ce ne-au fost transmise prin arhitectură, mobilier, costume sau obiectele uzuale o facem cu scopul de a descoperi modalități inedite de expresie. Este un prilej neașteptat de a înțelege comportările specifice ale oamenilor unui « timp », de a descoperi organizări inedite ale unor societăți de mult apuse, pentru a înțelege anumite relații ce se nasc între eroi, ideile lor și de a transmite totul în limbaj contemporan.

Scenografia contemporană realizînd dispariția sau schimbarea anumitor semnificații ale unor imagini din trecut, apelează, cu bună știință, la amestecul voit de costume sau de elemente de decor din epoci diferite, violentînd « culturalul », « istorismul », socotind că datele istorice nu au destulă vigoare pentru a transmite semne de comunicare « la zi ». Scenograful apelează la acest mijloc pentru a-și îmbogăți limbajul și a-și făuri un sistem de semne contemporane alegînd pe cele mai puternice, eliberînd spectatorul de documentarismul steril, dîndu-i posibilitatea de a « auzi » textul dramatic, care înseamnă mai mult decît textul scris, de a primi senzațiile ce îl ajută să-și topească emoția în gîndurile ce i se nasc, spectacolul devenind o *dezbatere* și nu o expunere. Acordîndu-i importanța cuvenită, portretul scenografic al eroilor, va împlini universul plastic al spectacolului. Criteriul de valoare se aplică în egală măsură întregului cît și componentelor sale. Neîmplinirea acestui criteriu de către un component anulează calitatea celorlalte componente.

Portretul scenografic al personajului împlinește criteriul valorii estetice cînd, integrîndu-se în lumea eroilor, își păstrează identitatea fără a stînjeni armonia componentelor. Expresia artistică, nefiind doar materializarea plastică a unei ambianțe de divertisment, trebuie să propună și să conțină o semnificație ce face corp comun cu textul dramatic și spectacolul conceput, pentru a-l releva.

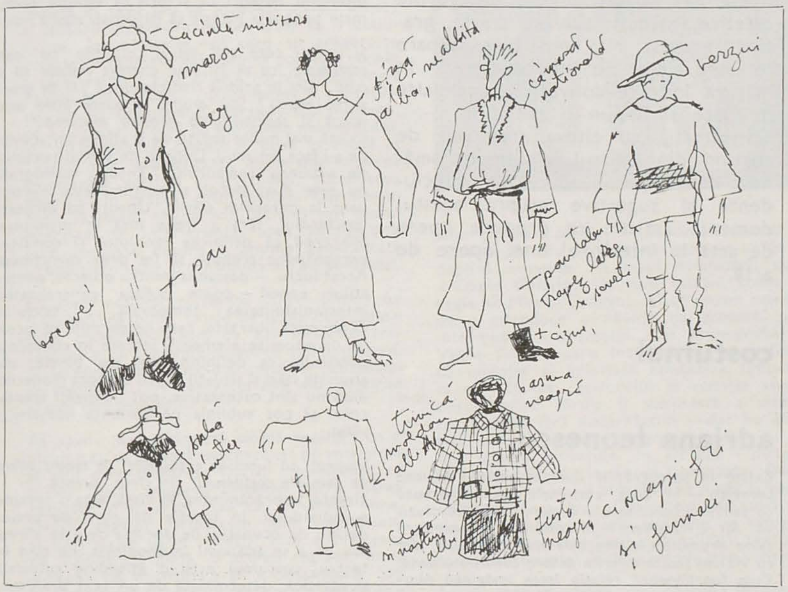
1. Constantin Ciubotaru: Schițe de costume pentru « Cuiul lui Pepelea » de Victor Ion Popa
2, 3. Emilia Jivanov: Schițe de costume pentru « Doi tineri din Verona » de W. Shakespeare
4. Daniela Codarcea: Studiu de costume pentru « Doamna cu camelii »

https://biblioteca-digitala.ro

costumul ca semn

alexandra titu

Ne-am ocupat cu altă ocazie de locul actorului în actualizarea acelui sistem de convenții care este spectacolul, și, dincolo de funcția lui depășesc condiția obiectelor « simple mijloace de comunicare » a căror intenție este fixată asupra sensului ce trebuie transmis sau a « simplelor



în cadrul « lumii în lume », de rolul pe care îl joacă în unele societăți, ca model cultural. (v. ARTA, nr. 5—6 /1982). Actorul este o prezență complexă, definită prin partitura dramatică, prin gest, prin concretețea prestanței sale fizice, prin glas și stilul rostirii. Primul impact cu publicul îl produce însă prezența sa vizuală — un semn plastic în relație strînsă cu celelalte semne ce alcătuiesc cadrul evoluției dramei. Este, în primul moment, înaintea oricărui cuvînt, o anume mișcare, un costum și o mască. Costumul — această expresie plastică a personajului — dă de multe ori cheia înțelegerii caracterelor — așa cum poate anula, firește, efortul unui actor. El (costumul) face parte dintre acele realități definite de Erwin Panofsky drept « obiecte ce se cer percepute estetic » și care aparate » (concentrate «asupra funcției ce trebuie îndeplinită »). « În cazul operei de artă — printre care și costumul de teatru (n.n.) — interesul față de idee este contrabalansat și poate fi chiar eclipsat de interesul față de formă ».[1] Am putea spune că diferența dintre vestmînt și costumul de teatru este deosebirea dintre obiectul ce nu se cere perceput estetic — aplicat strict pe funcție și comunicare — și cel destinat percepției estetice, depășind interesul imediat. Pe de altă parte, echivalența dintre viață și teatru sau, mai curînd, propunerea teatrului ca un « model » al realității este destul de veche pentru a ne face să privim costumul în general cu mai multă atenție.

« Viața ca teatru » e o temă insistent formulată în epoca barocă, dar jocul cu măști, nevoia unui scenariu care să scoată ființa umană de sub incidența hazardului, nevoia unei scenografii (unui cadru controlat, construit pentru desfășurarea scenariului) în fine, a unui sistem de convenții care să dea existenței un sens — urcă pînă la rădăcinile istoriei. Respectarea rolului, a măștii, asigură în fiecare clipă, cu fiecare act, aderența la scenariul cosmic. Existența este, astfel, un spectacol, o realitate culturală, iar una dintre legile participării la ele este costumul. Trecerea de la un nivel social la altul sau de la o stare la alta în decursul unei vieți a fost riguros marcată de

---

E. Panofsky, Artă și semnificație, p. 40

costum în societățile tradiționale și ecouri ale acestui travesti răzbat încă și azi. Diferențierea pentru vestmîntul festiv, marcarea prin costum a nunții, a morții (a doliului), uniformele militare și școlare, ale lucrătorilor la pompele de benzină — toate acestea sînt elementele unui limbaj foarte precis articulat. Dacă, așa cum spunea Claude Lévy Strauss, costumul este un « mediator » între natură și cultură, el este deci și un mediator social, cu ambivalență tipică. El este instrument pentru a fixa poziția socială și pentru a depăși rigorile diferențierii, mediind trecerea de la o stare la alta. Ca și posesia verbului magic, costumul — primit de la ajutorul miraculos sau dobîndit prin trecerea unei încercări — permite eroului mitic să părăsească o condiție socială pentru una superioară. Mai mult, costumul (și aici el se învecinează cu costumul de teatru) pune în lumină esența superioară a eroului, cum se întîmplă în cazul Cenușăresei și variantelor ei masculine din culturile balcanice sau americane. La polul opus, avem complexul miturilor prin care ființe supranaturale își pierd condiția magică și decad în condiția pămînteană atunci cînd li se fură vestmîntul. Trecînd de la analiza unor mituri la aceea a evoluției costumului însuși, putem obține o imagine a evoluției concepției omului despre sine, a raportului dintre individ și societate.

Costumele Renașterii traduc tendința de afirmare a individului în contextul social. Nu întîmplător ele sînt monumentale și caută cu insistență originalitatea. Pînă și figuranții sînt, în jurul figurilor de prim-plan, mănunchiuri de personaje bine conturate și nu o masă fără identitate. Balansul unor societăți sau grupuri umane între nevoia de diferențiere în context și cea de asimilare între afirmare și anonimat se exprimă în nevoia de « uniformă » — a țăranului societăților rurale tradiționale, funcționarului societății victoriene, sau adolescentului în blue-jeans al lumii contemporane sau în excesele de originalitate vestimentară. Oricum, costumul rămîne un mijloc de exprimare personală, un semn bogat în conținut informativ, despre epocă, moravuri, ierarhii — și psihologia persoanei. Firește, costumul de teatru este mult mai complex, semnificația sa mai decisă, iar condiția sa culturală nu mai este cea a unui mediator între natură și cultură, ci între civilizație — ca o formă de implicare a modelelor culturale la un moment dat — și cultură. Costumul de teatru vizează, ca orice operă de artă, o anume generalitate. Există viziuni scenografice minuțios reconstitutive, care își fac din precizia evocării istorice un scop în sine. Am putea spune că în asemenea cazuri, mesajul general al spectacolului este sufocat de detaliile arheologice și legătura cu sufletul contemporan se pierde. Dar nu e mai puțin adevărat că asemenea viziune este produsul unui interes general pentru istorie și a unei comune pasiuni arheologice care cere tocmai asemenea reconstituiri. Că o anume aplecare spre fantastic sau spre grotesc sau o dezinteresare totală față de cadrul în care evoluează actorii (generînd un teatru sărac, de tip Copeau sau Grotowsky sau teatrul dematerializat visat de Mallarmé) se impun în teatru în măsura în care cultura unei societăți se preocupă în general de asemenea probleme, iar publicul însuși este sensibil la ele. « Trebuie să se înțeleagă cum, într-o epocă dată, regizorii și publicul vizualizează în mod simultan povestiri realiste sau romanești și alegoriile figurate pe care și le propun scriitorii sau artiștii »[2] spune Pierre Francastel.

Așadar, costumul, ca unul dintre elementele plasticii scenice (acel « spațiu organizat, populat de instrumente de joc, de semne și simboluri, locuit de forme și de obiecte, de culori și de materiale » care « instaurează o lume pe care o desvăluie spectatorului, organizîndu-i privirea »[3]) se adresează în primul rînd privirii. El comunică cu întregul vizual al « scenei » (sau cadrului de film). Monumentalizat în spațiu sau subsumat decorului care exprimă lumea personajelor, raportul său cu ansamblul definește de la început locul personajelor în context. Firește, există ideile propuse de textul dramatic, definirea personajelor prin actele lor exterioare, prin replicile care sînt o dimensiune literară, prin conturul psihologic, redat de jocul actorilor și definirea conflictelor, în contextul unei epoci sau depășind-o ca sens. « Cuvîntul creează decorul, ca și restul », spunea la 1891, Paul Fort, unul dintre fondatorii teatrului modern. Astăzi încă polemica este deschisă între un teatru în care condiția textului dramatic trece în prim plan și un teatru bazat în primul rînd pe forța imaginii vizuale, în care cuvîntul trece în plan secund, sau, ca în spectacolele de tip happening, dimensiunea literară dispare complet. În măsura în care o scenografie — și costumul este unul dintre semnele cu care scenograful operează — servește ideile de bază ale spectacolului, și reușește să-i exprime sensul, este inutil să înclinăm balanța înspre un mod sau altul de a gîndi spectacolul. Afirmarea convenției sau imixtiunea cu viața reală, opulența și complexitatea elementelor vizuale sau sărăcirea lor voită, propunerea uneia sau alteia dintre categoriile estetice (frumos, sublim, tragic, grațios, grotesc) nu constituie valoare în sine. Ele ne impresionează în măsura în care converg cu celelalte mijloace și impun o atitudine.

Conversația cu cîteva creatoare de costum din teatrul și filmul românesc contemporan aduce idei concludente și sugestive asupra acestui domeniu artistic ce produce opere de artă în interiorul unei opere de artă.

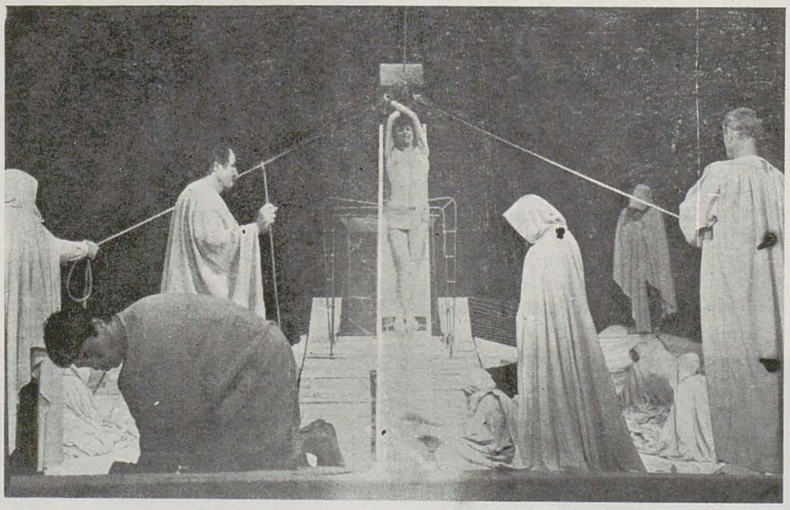
2 Pierre Francastel, *Imaginatie plastică, viziune teatrală . . .*, în *Realitatea figurativă* Buc. 1972, p. 287.
3 Denis Bablet, *Les revolutions scéniques du XX-e siècle*, Par.-, 1975

costumul

adriana leonescu

Există în scenografiile dumneavoastră, Adriana Leonescu — în care costumele se integrează ca semne subordonate — o mare densitate aluzivă. Ați « vizualizat » în cariera dumneavoastră texte dramatice dintre cele mai complexe, dar cu viziuni foarte diferite despre condiția umană. Cum funcționează relația între imaginea plastică și dimensiunea literară ?

Noi exprimăm prin imagine plstică — prin formă — anume realități date și relații în care sînt implicate personajele și care sînt impuse de textul literar. Ceea ce este important pentru ca un suport scenografic să servească spectacolul este ca el să transpună, să exprime și să potențeze *ideile* textului. Nu este suficient să te supui stilului unei epoci, modei timpului, ideii de reconstituire,



ci trebuie să definești un spațiu în care drama, conflictul de idei să devină plauzibile. Scenografia nu trebuie să treacă în prim-plan, să șocheze, să propună spectatorului o problemă în sine, ci să creeze cadrul adecvat psihic, nici prea încărcat de obiecte, nici insolit prin absența lor.

Actorul este cel care încarnează ideile, le rostește, le exprimă prin gest, le actualizează prin prezența sa concretă. Raporturile sale cu ambianța diferă deseori, în funcție de text, de viziunea regizorală. . . Profit de faptul că nu lucrați niciodată costume în afara scenografiilor proprii, pentru a vă întreba cum stabiliți această relație, care subordonează actorul unui ansamblu (ca în « Diavolul și bunul Dumnezeu », montat la Teatrul Mic) sau, alteori, propune ca decor o maximă convenție, purifică scena, lăsînd să dobîndească prestanță actorii (ca în « Richard al III-lea » montat la același teatru) ?

Niciodată nu pot proiecta un costum înainte de a concepe decorul. Chiar dacă decorul este un *gol*, acest spațiu gol, în aparență este foarte dens, iar semnul propus de costum devine încă mai pregnant. El trebuie perfect stăpînit. Vedeți, eu plec de la ideea că nu proiectez costume pentru actori, ci pentru personaje. Și atunci primează tot ideile pe care personajele le exprimă, și pe care costumele îi ajută să le exprime — și uneori le transpun plastic foarte explicit. Un costum de teatru nu trebuie să fie frumos, în sensul unui costum din viața cotidiană. Rolul său nu este să avantajeze, să pună în lumină calități fizice ale persoanei, să ascundă defecte. El trebuie să caracterizeze personajul — să vorbească despre mediul său, să îl caracterizeze psihic, uneori să îl transforme într-un simbol. Deși nu fac concesii actorilor, mi s-a întîmplat deseori ca actorii să aștepte costumele pentru a începe să își construiască rolul.

Și atunci care sînt totuși calitățile pe care costumele, ca și întregul context trebuie să le aibă ? Sînt în primul rînd plastice ? Țin de precizarea epocii ? Sau aruncă o punte între acea epocă și sensibilitatea noastră modernă ?

Există mai multe soluții de a atinge un adevăr, de a-l face sesizabil. Depinzi de sensul textului, de viziunea regizorului. Totuși, scenografia nu este doar decor și costum, este participare la miracolul scenic. Uneori ea dirijează spectacolul, fără a trece însă în prim-plan. Nu cred că definirea mediului și condiției personajelor trebuie să fie prea minuțioasă. Acest lucru — pasiunea pentru obiecte, pentru stilul epocii — poate sufoca generalitatea, interșanjabilitatea temporală a textului. O anumită libertate, care ne permite să facem uz de anumite elemente intrate în conștiința publicului ca definind răul sau binele, sau anumite stări și situații, aluzii la epoca modernă, dacă nu sînt ostentative, pot îmbogăți spectacolul și pot sublinia permanența adevărului vizat.

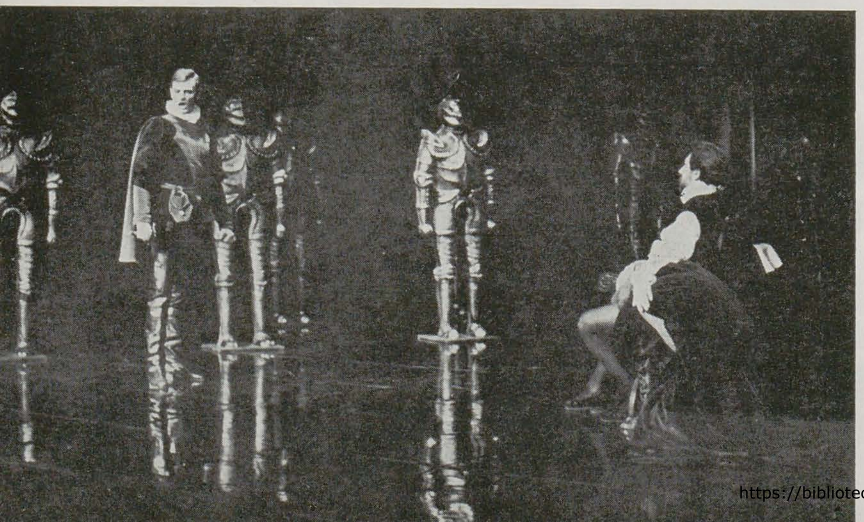
Spuneați că funcțiile costumului de teatru diferă de cele ale costumului din viața curentă.

Firește. Îmbrăcămintea, în viață, este o opțiune a individului, în funcție de gust, de prejudecăți, de ocupație, de dorința de a se afirma sau de a se adăposti în anonimat. Pe cînd în teatru, costumul este o atitudine culturală și estetică, determinată de un text dramatic, semnificant. El completează imaginea lăuntrică a personajului.

daniela codarcea

Scenografia, și, în cadrul ei, plastica de costum este o artă foarte complexă, ea este în relație cu artele vizuale ale epocii, dar și cu o condiție literară de care creatorul nu poate face abstracție, ca în alte domenii. De asemenea, teatrul și filmul sînt rezultatul unei munci de echipă. Unde este locul libertății creatoare a creatorului de costum și de decor ?

Vedeți, dificultatea muncii noastre vine în mare parte din această multitudine de elemente, de factori ce determină întregul. Ei funcționează la toate nivelele creației — de la sensurile cele mai profunde, la relațiile vizuale stabilite între ambianță și personaje. Apoi, spectacolul este o artă care se adresează cel mai direct publicului și trăiește din colaborarea între spectatori și ficțiune. Există o anumită disponibilitate, la un moment dat, pentru unele semnificații. O aplecare spre dramatic, sau spre sublim, sau spre comic. Sînt curente — ca suprarealismul, naturalismul, expresionismul — care își pun amprenta pe gustul public și chiar pe viziunea regizorală. Scenograful trebuie să sesizeze aceste lucruri și să le transpună plastic. El trebuie să servească viziunea de ansamblu. Pe de altă parte, fiecare artist tinde în mod legitim și firesc să-și creeze un stil — nu însă o manieră.



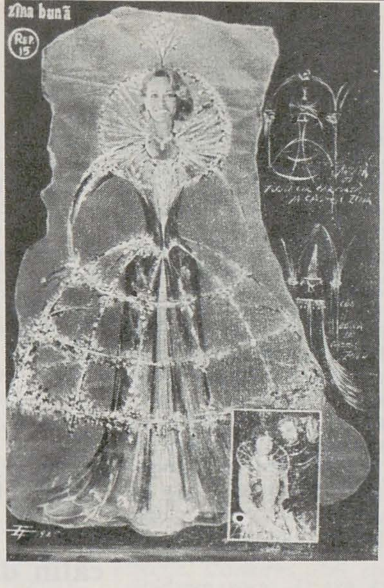
https://biblioteca-digitala.ro

El trebuie să aibă destulă disponibilitate pentru a accepta şi a prelucra toate datele exterioare. Stilul său ţine de o dimensiune mai profundă. Marea satisfacţie este atunci cînd, respectînd atmosfera ansamblului, ideile textului, personalitatea actorilor, reuşeşti să rămîi tu însuţi, să te realizezi ca artist şi nu ca artizan, toate fără a încerca să treci în prim-plan, în detrimentul armoniei generale.

Cum vedeţi, deci, relaţia personaj-actor-costum? De fiecare dată rezolvarea acestei ecuaţii este determinată de tendinţa generală a spectacolului, de ce anume semnificaţii sînt puse în evidenţă. Uneori te slujeşti de costum pentru a sublinia o idee care nu este formulată în text sau să sugerezi un alt aspect al lecturii, degrevîndu-l pe actor să îl expliciteze. În « Hamlet »-ul care se pregăteşte încă, la un moment dat, Regina poartă o rochie a cărei mînecă este o altă rochie — aşa încît Regina este de fapt. . . două femei. E o modalitate de a-i sublinia dedublarea în acel moment, de a pune un accent pe tensiunea momentului. În « Doamna cu camelii », pusă în scenă la Teatrul mic, era tentantă poate diferenţierea ipostazelor actriţei şi a rolului, sublinierea teatrului în teatru, prin costum. Dar ne-am decis să lăsăm nivelurilor ficţiunii mai multă libertate de interferenţă, acea ambiguitate care vorbeşte despre o anume generalitate a condiţiei umane, o continuitate a personajului.

Aţi creat costume şi pentru film — filmele lui Daneliuc, de pildă. Unele de actualitate, altele cu o atmosferă scoasă de sub incidenţa prezentului şi cu o intenţie simbolică mai pregnantă. Vi se pare mai « simplă » condiţia costumului de teatru, în care convenţia este mai explicită şi mai conştientizată?

Aş spune mai curînd că există regizori cu o viziune ce se bazează mai explicit pe convenţie şi alţii care urmăresc iluzia, interferenţa cu lumea reală, anularea distanţei între planul realităţii şi al artei. Sau că, în unele filme, acelaşi regizor urmăreşte alte semnificaţii şi tu trebuie să le slujeşti. Este o diferenţă de viziune de pildă, la acelaşi regizor, între « Proba de microfon » şi « Glissando ». Sau în ecranizarea la care lucrează acum Alexandru Tatos, după « Întunecare » şi creaţiile sale anterioare. Aici costumelor le revine o sarcină majoră de a participa la creearea stării de vis, de a sublinia caracterul de amintire, dimensiunea între real şi ireal a personajelor. Costumele sînt emblemele lor, sînt neschimbate, în timp ce machiajul şi chipurile se schimbă de-a lungul peliculei. Aici ele se supun unei convenţii foarte explicite. Alteori încerci să subliniezi apartenenţa personajului la lumea reală, dar trebuie să fii atent la relaţia între banal şi semnificant.



elena forţu

Şi în cazul dumneavoastră, Elena Forţu, preocuparea pentru costum este subordonată celei, mai generale, pentru scenografia de ansamblu: decorul, ambianţa scenică. Costumul este un element ce străbate cadrul, angajînd, din punct de vedere plastic mereu alte relaţii cu contextul.

Aş putea spune că decorul este mai complex ca organizare spaţială, mai static: un cadru dat măcar pentru o etapă a spectacolului. Costumul este dinamic, îmbrăcînd şi definind un element în mişcare. Deci el trebuie gîndit în această legătură cu mişcarea personajului, cu ceea ce am putea numi ritmul său, cu trecerile sale prin cadru. La un moment dat el intră în raport cu o fereastră, cu un obiect de mobilier care semnifică în rîndul său ceva. Culorile costumului angajează relaţii cu petele de culoare ale elementelor de decor. Nici unul dintre aceste raporturi nu trebuie să fie întîmplător.

Există în scenografia contemporană tendinţe diverse de a trata costumul (şi celelalte elemente scenografice) ca pure semne plastice — sau măcar de a pune condiţia plastică deasupra celorlalte, sau la antipod, de a acorda valoarea informativă, documentară a ambianţei, definind, cum spunea Zola « mediul unde se nasc, trăiesc şi mor pesonajele », caracterizate la rîndul lor cu exactitate, prin costum. Fiecare dintre aceste atitudini oferă altă cheie spectacolului. Care este opinia dumneavoastră asupra valorilor pe care trebuie să le accentueze decorul şi costumul?

Am trăit, ca scenograf, experienţe diverse Am lucrat pentru spectacole de teatru, pentru filme, pentru televiziune, pentru manifestaţii colective. Fiecare tip de spectacol îţi impune alte condiţii, trebuie să pui accentul pe altceva. Dar chiar în limitele aceluiaşi gen, nu procedezi în mod independent. O reprezentaţie teatrală sau un film este rezultanta opiniilor regizorului, dramaturgului, scenografului.

Este foarte important să existe o idee comună, altfel viziunile fiecăruia, chiar excelente, se sabotează reciproc. În cazul costumelor, forma şi încărcătura lor documentară, expresia lor, sînt dictate de viziunea asupra personajelor pe de-o parte, iar pe de altă parte de tipul de decor, cu care ele trebuie să fie în deplină armonie. În cazul ecranizării după « Coana Chiriţa », la care lucrăm acum (în regia lui Mircea Drăgan), iniţial aveam intenţia de a introduce o nuanţă de grotesc, prin intermediul costumului. Dar scenografia lui Vasile Rotaru care încearcă să reconstituie cu minuţie şi gravitate atmosfera timpului, ca şi viziunea regizorului şi actriţei asupra personajului, căruia îi subliniază arivismul, deschiderea fără discernămînt — dar nu esenţial comică — spre progres — m-a silit să îmi schimb intenţiile. În alt caz — puneam în scenă « Romanţioşii », la Constanţa. Demitizarea era atunci o atitudine la modă şi voiam să facem acest lucru. Dar actorii intraseră atît de mult în rol, cu atîta gingăşie, se integrau atît de mult atmosferei şi tonalităţii textului, încît am renunţat, subliniindu-le romantismul.

În ce măsură sînteţi condiţionată, în creaţia costumelor, de actori, de personalitatea lor, de comportamentul pe scenă?

Este foarte important să sesizezi care este modul actorului de a intra într-un rol, de a-l « acoperi ». Sigur, actorul nu-şi decide singur personajul, ci, aşa cum am spus, colaborează cu regizorul. Am putea spune că el se subsumează viziunii regizorale, dar pe de altă parte are o structură a sa. Costumul trebuie să facă sensibilă tocmai această relaţie unică şi subtilă. Dacă, într-o împrejurare, se schimbă actorul într-un rol, este necesar să schimbi costumul. De pildă, cînd se juca « Răzvan şi Vidra », proiectasem pentru Tanţi Cocea un anumit costum. Cînd acelaşi rol a revenit Agathei Nicolau a trebuit să schimb total arhitectura costumului, pentru ca în structura personajului să nu existe nici o fisură între aparenţă şi esenţa sa. Trebuie să simţi şi să înţelegi ritmul interior al interpretului, modul cum se implică în rol sau îl supraveghează cu detaşare, modul cum se mişcă — şi multe altele. Acelaşi lucru se întîmplă cu figuraţia, care este destul de dificil de integrat ansamblului, să o faci să aparţină unei lumi diferite: şi aici costumul este foarte important.

hortensia georgescu

Aţi realizat costume pentru foarte multe filme, Hortensia Georgescu. De fapt exclusiv pentru acest gen de artă. Care este condiţia costumului în cazul acestui sistem de convenţii cu total diferit de cel al scenei?

Faţă de teatru, filmul impune, fireşte, alte rigori, alte condiţii. Scena, chiar în momentele cele mai tipice pentru o estetică naturalistă sau iluzionistă, presupune acceptarea convenţiei. Natura este sugerată, reprezentată prin cîteva elemente, spaţiul este convenţional. Filmul, cu cîteva excepţii, mizează pe sugestia unui spaţiu real. Există cadre turnate direct în natură. Or, într-un cadru natural, costumul trece o probă foarte grea. Orice artificialitate devine vizibilă, este demascată. Costumul trebuie deci să comunice şi cu cadrul, în aceeaşi măsură în care comunică cu personajul. El trebuie să reziste la confruntarea cu *toate* contextele prin care trece personajul, de-a lungul dramei. Pe de altă parte, există o încărcătură de semnificaţie pe care trebuie să o implice orice costum de spectacol, şi aici el este mai aproape de costumul de teatru decît de cel din viaţa cotidiană, chiar în cazul unor filme de actualitate, în care personajele trebuie să pară cît mai reale, să se confunde cu lumea de pe stradă. Costumele trebuie să aibă o aderenţă la personaj — mai curînd decît la epocă — şi să intre într-un fel de medie cu natura şi cu mediul evocat. De asemenea ele trebuie să se integreze unei concepţii unitare a spectacolului.

Amprenta epocii, de care vorbeaţi deja, este sugerată în filmele dumneavoastră, uneori cu mai multă insistenţă, alteori cu mai multă libertate.

Costumul trebuie să caracterizeze epoca, aşa cum trebuie să o facă şi limbajul, comportamentul, gesturile, ţinuta. Dar costumul de film nu este un costum de muzeu, aşa cum limbajul, cu excepţia cîtorva ornamente « de epocă » nu este luat dintr-un dicţionar de arhaisme. O reconstituire minuţioasă a epocii poate genera o serie de lucruri inerţe sau poate presupune o marjă de eroare mai mare decît un costum cu ambiţii documentare mai mici, fiindcă oricîte detalii « statice » ne-ar putea furniza obiectele de civilizaţie păstrate în muzee, artele figurative şi descrierile de moravuri, noi nu ne putem identifica cu totul acelor fiinţe, le înţelegem şi le re-construim, le re-modelăm, prin prisma preocupărilor, pasiunilor, convenţiilor noastre. Cos-

tumul poate fi, desigur, rezultatul unei documentări minuţioase şi uneori reuşeşte, ca în acel « Hamlet » al lui Sir Lawrence Olivier, să devină deosebit de sugestiv. Dar el trebue să depăşească strictul caracter documentar. Expresivitatea lui începe acolo unde sfîrşeşte exactitatea. Costumul este în primul rînd un reflex al personajului.

Costumul subliniază evoluţia personajelor, la fel ca şi machiajul, ca şi gesturile lor. Nu e vorba doar de marcarea trecerii unui timp — ci de raportul eroului cu sine şi cu ceilalţi. Există o simbolistică a culorii, a formei, a arhitecturii personajelor.

Este foarte exact. Am urmărit de multe ori acest efect — definirea unei egalităţi cu sine, de pildă, prin repetiţia unei forme, cu foarte mici modificări de detaliu. În « Semnul şarpelui » repetiţia costumului, cu ambiguitatea negrului său, care este un doliu secret, tinde să estompeze concreteţea eroinei pînă ce ea devine simbolul unei dureri. În « Adela » rochiile eroinei se schimbă mereu, dar ele sînt în fond, ca expresie, aceleaşi. Transparenţa lor subliniază inconsistenţa personajului imaginat de erou, care nu acoperă realitatea concretă. De altfel, înainte de a proiecta costumele pentru un film, încerc să surprind, prin schiţe de atmosferă, prin definirea stării întregului film şi a fiecărui personaj — acel adevăr subtil, aflat în adîncul conflictului, în adîncul personajelor. În momentul în care am găsit regimul cromatic, raporturile de plin şi gol, ritmul desfăşurării epice, tensiunea gesturilor, am cheia expresiei costumelor.

p. 22

1. *Tamas Anna: Costume pentru « Don Carlos » de Schiller, Teatrul Naţional, Tîrgu Mureş, scenă din spectacol, regia Kincses Elemér.*
2. *Iuliana Manţoc: Costume pentru « Maestrul şi Margareta » de Bulgakov, Teatrul Mic, scenă din spectacol, regia Cătălina Buzoianu.*

p. 23

1. *Elena Forţu: Schiţă de costum pentru filmul « Rămăşagul »*
2. *Hortensia Georgescu: Schiţă de costum pentru filmul « Semnul şarpelui »*
3. *Iuliana Manţoc: Costume pentru « Maestrul şi Margareta »*
4. *Adriana Leonescu: Costume pentru « Richard al III-lea » de W. Shakespeare, Teatrul Mic.*

iuliana manţoc

Cîteva scenografii, realizate în ultimii ani de Iuliana Manţoc, mai cu seamă în spectacole ale Cătălinei Buzoianu, o legitimează ca pe un artist cu o viziune originală şi mai ales, cu o atitudine teoretică fermă faţă de costum, de decor, şi de relaţia dintre ele. Punerile în scenă ale regizoarei stabilesc deja relaţii foarte libere cu textul — ca în cazul dramatizării romanului lui Bulgakov, « Maestrul şi Margareta ». Desigur, libertatea de a urmări vizualitatea ideilor, de a creea deci o viziune plastică de maximă expresivitate, dincolo de circumscrierea în timp şi loc a dramei, revine scenografiei. Este remarcabil cum Iuliana Manţoc transformă personajele sale în semne plastice sugestive, care le exprimă lapidar şi care subliniază diferenţele de tensiune dintre diferitele momente ale dramei. Uneori aceste semne sînt construite cu multă economie — drapajele albe în raport cu nudul (care este şi el, un costum) în « Maestrul şi Margareta », costumele întunecate, cu forme dure din « Yvonne, principesa Burgundiei ». Alteori, în aceleaşi spectacole, chiar — cînd nivelul realităţii dramei sau al personajelor se modifică — sau în puneri în scenă precum « Nu sînt Turnul Eiffel », « Să-i îmbrăcăm pe cei goi », costumele sînt încărcate, complicate, cu un gust baroc pentru detaliu. Toată această încărcătură, bogăţia de ornamente, fărîmiţarea formei nu sînt însă lipsite de scop, nu constituie un joc gratuit, ci traduc condiţia de moment a personajului, metamorfozele sale, pulverizarea tensiunii, un anume superfluu care face parte din semnificaţia spectacolului. De fiecare dată aceste costume intens conotative, cu multiple nivele aluzive, care se subsumează unităţii de acţiune, se ordonează în spaţiu după legi plastice mereu prezente, Raporturile între ele (prezenţe — forme plastice) şi determinările spaţiale ale decorului nu sînt hazardate sau pasive. Ele propun configuraţii vizuale coerente, şi, mai ales, semnificante.

https://biblioteca-digitala.ro

profil

sanda mușatescu

ion cazaban

Premiată, la primul concurs republican al tinerilor artiști, pentru scenografia comediei *Slugă la doi stăpîni* de Goldoni (Teatrul Giulești, 1954—55), Sanda Mușatescu se va afirma în continuare prin decoruri de o constantă calitate profesională. Stilizate, distinct sugestive, de o mobilitate inventivă pentru a asigura un ritm susținut acțiunii scenice, decorurile pe care le realizează se includ formulei de « spectacol popular », așa cum era înțeleasă și imaginată în acel moment de febrilă « reteatralizare » *(Domnul Puntila și sluga sa Matti* de Brecht, 1958—59, *Doi tineri din Verona* de Shakespeare, 1959—60, ambele la Teatrul Giulești, *Comedia erorilor* de Shakespeare, 1962—63, Teatrul « Bulandra »). Controversată a fost soluția sa scenografică, cu mult spațiu și multă lumină pentru montarea unei drame ca *Puterea întunericului* de Tolstoi (Teatrul Giulești, 1960—61). Criticii adepți ai viziunii tradiționale îi reproșează inexistența beznei telurice, apăsătoare, dar, de astă dată, se intenționase un contrast relevant, dimensionarea și luminarea umanității personajelor prin așezarea lor sub un cer înalt și albastru [1]. Cînd consideră necesar și, firește, corespunzător concepției regizorale, Sanda Mușatescu esențializează mediul ambiant: pentru *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams (Piatra Neamț, 1962—63), configura un climat psihic în care domina cenușiul rece, metalic, nuanțat de o suprafață albastră, de o pată de lumină verzuie, iar mobilierul avea linii curbate, obosite.

Memorabilă va rămîne scenografia sa pentru *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (Teatrul Giulești, 1968—69): schelărie masivă de bîrne și scînduri care devin, la diferite nivele și sub diferite unghiuri, spații de joc, unite prin scări. Și, pe măsură ce spațiile de joc se arătau a fi spații simbolice, ale gîndirii și acțiunii umane, toată acea intersectare de linii și planuri se lăsa treptat cuprinsă cu privirea, își clarifica ritmul compozițional și funcționalitatea. Era o construcție monumentală, din lemn brut, în care se « orchestra » vizual și auditiv evoluția — uneori dinamică, totdeauna încordată — a grupului de meșteri în situația-limită. Spre deznodămînt, întreaga schelărie se deslipea de sol și se înălța încet, impresionant, dispărînd sus, ca într-un zbor de legendă.

Altădată, la *Absența* de Iosif Naghiu (Teatrul Giulești, 1969—70), decorul său va fi comentariu metaforic. Sub strălucirea ternă a candelabrelor de bronz, scaunele și fotoliul vechi, mesele lungi, acoperite cu pînză albă ori încărcate de cărți și hîrțoage, sînt piese concrete de mobilier care fac mai acută perceperea unui gol devorant, unei singurătăți imense. Lumina desparte planurile, ca o perdea orbitoare; prin ea răsar și în ea se topesc ființele, cînd ies din zona de conștiință — și izolare — a eroului.

Ca să se obțină atmosfera exactă, « de morbidă opulență », pentru *Vassa Jeleznova* de Gorki (Teatrul Giulești, 1972—73), sînt executate, în atelier, așa cum cereau schițele Sandei Mușatescu, « anumite elemente cu un caracter foarte precis /. . ./ de la lampă pînă la imprimeul draperiilor ce înconjoară și închid scena, de la mobilier, tapiserie, pînă la lacătele lui Prohor și caseta de chei a Vassei » [2]. Ușile numeroase semnifică — după un cod scenografic adesea propus — dezbinarea individualistă și disoluția familiei, iar culoarea ce împrejmuie o plantație de mobilier greoi, roșul tapetelor și podelei, întreține ambianța sufocantă dorită.

Într-o activitate îndelungată — la Teatrul Giulești, îndeosebi, dar și la altele, din țară și străinătate — Sanda Mușatescu și-a considerat munca determinată de concepția și problemele fiecărui spectacol, obținînd, poate de aceea, rezultate remarcabile. Lucrînd cu migală și înțelepciune caracteristică (moldovenească), ea a preferat bucuriile simple, dar adevărate, pe care i le-au dat, după cum spunea, desprinderea de « buchea cărții », căutarea unei noi soluții scenografice, momentele unei strînse colaborări (oricît de dificile), împlinite de reușita finală.

---

[1] Scoaterea personajelor afară din izbă, lîngă claia de fîn, a fost, atunci, discutată în contradictoriu, dar mai tîrziu va constitui motiv de cert interes, ca la Teatrul Național din Cluj-Napoca, în decorul « deschis » al lui Mircea Matcaboji, sau la Bîrlad, unde Traian Nițescu înfățișa curtea casei, cu căruța împodobită a mirilor.

[2] Cf. interviul Sandei Mușatescu, în vol. Amza Săceanu, *Fața văzută și nevăzută a teatrului*, București, 1974, p. 177.

vittorio holtier

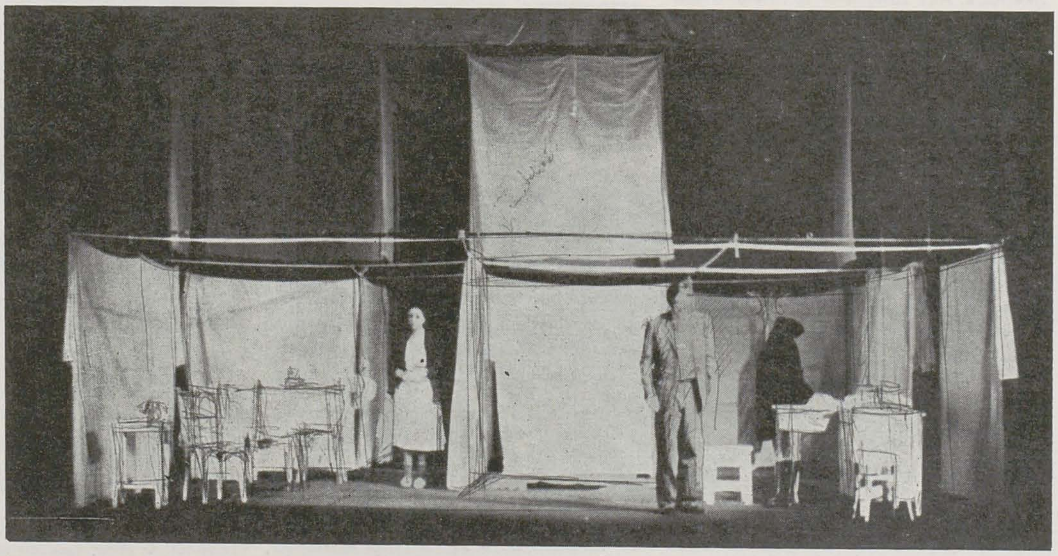
călin dan

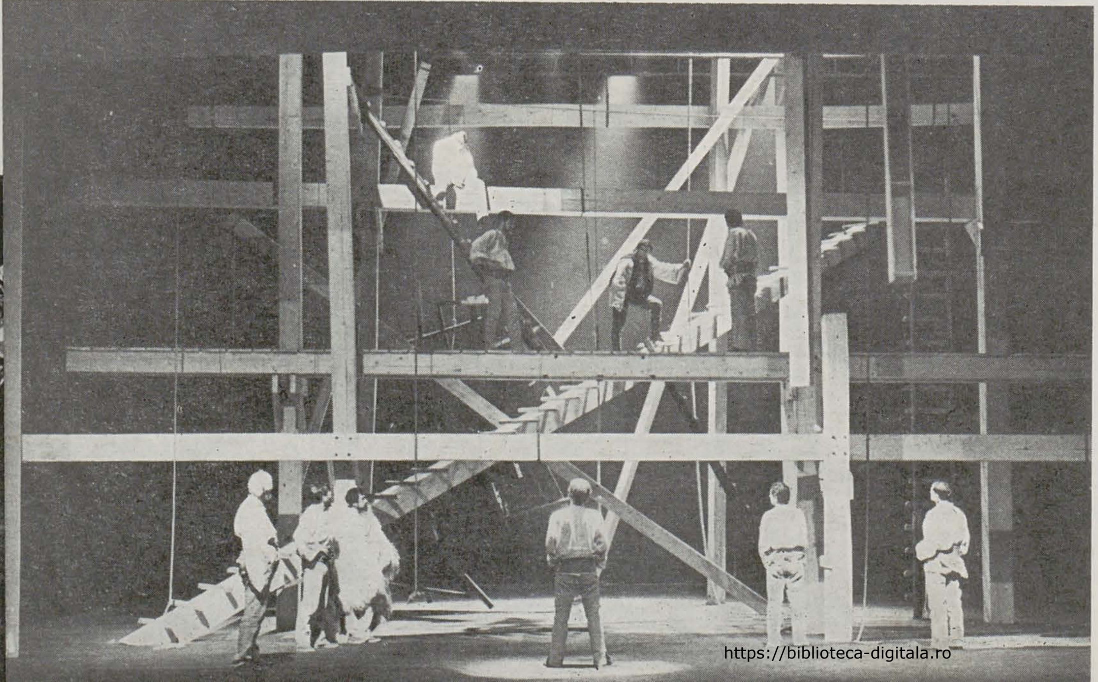
Vittorio Holtier își elaborează, de-a lungul anilor, o poietică proprie, demonstrînd că voința de stil poate fi satisfăcută și în această meserie supusă, printre altele, capriciilor repertoriului. Înscriindu-se în categoria reflexivilor, el preferă montările elaborate în urma unei analize detaliate a textului, cu urmărirea « dîrelor » culturale ce pot fi depistate analogic, totul convergînd spre o viziune încărcată baroc de aluzii. Spectacolul este un prilej

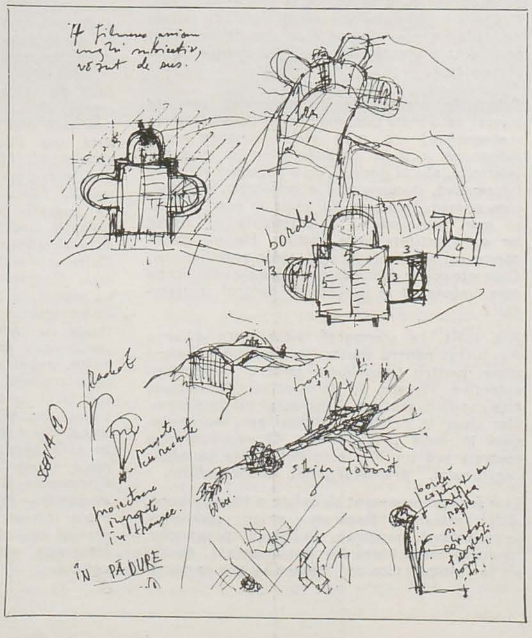
1. Sanda Mușatescu: Scenografia pentru « Meșterul Manole » de Lucian Blaga, Teatrul Giulești, scenă din spectacol

2. Vittorio Holtier: Scenografia pentru « Timpul în doi » de D.R. Popescu, Teatrul de stat, Ploiești

3. Vittorio Holtier: Studii și schițe de decor







https://biblioteca-digitala.ro

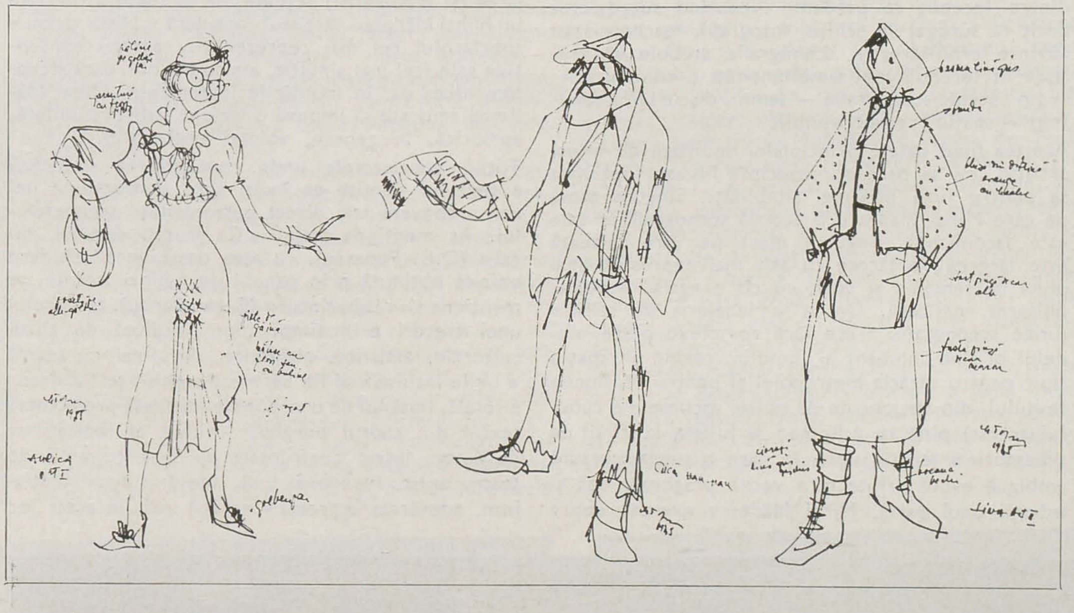
pentru deblocarea din cîmpul culturii a unor zone disparate care, prin alăturări, vor da acel şoc ideatic al bunei metafore. Scenografia devine astfel un meta-text, un discurs complex, cu profunzimi proprii, urmărind, completînd (sau polemizînd cu) profunzimile textului.
Holtier este un adept declarat al şcolii eclectice, funcţiile structive ale scenografiilor sale fiind complicate prin adaosul de citate, prin inserări de elemente-personaj menite să confere un reper fix, în jurul căruia pivotează acţiunea (uneori la propriu): iată « Aceşti îngeri trişti », cu un decor modular, organizat, în trei tablouri, funcţie de piesa centrală a caruselului, conţinînd acesta, în corpul său, silueta unui manechin de bîlci.
Manechinele revin obsedant la Holtier, totalizînd, dincolo de conotaţiile determinate de fiecare piesă, ideile scenografului despre mecanismele puterii, despre manipulare, despre maşinăria (tot o idee de sorginte barocă) ce joacă rolul unei zeităţi tutelare, a unui fatum torţionar. În « Don Juan » de Molière (spectacol ce nu a ajuns, din păcate, la public), funcţiile infernale ale Comandorului sînt preluate de o sculptură anatomică, alternare de suprafeţe concav-convexe şi de structuri articulate, totul montat într-un scaun de paralitic. Echipa Vittorio Holtier-Dragoş Galgoţiu văzînd în « Don Juan » un avatar al polarităţii Oedip-Cronos, ideea jertfei este subliniată prin această intervenţie a imuabilului.
Elementul emblematic şi cu funcţie mnemotehnică (orice referire la spectacol va porni de la/va merge către acest element-cheie) este, în proiectul pentru « Hamlet », o maşinărie complicată şi fără funcţie precisă, eşafodaj leonardesc menit să transporte însemnele regalităţii corupte şi să mimeze, la un moment dat, călătoria pe mare.
De fapt, toate aceste exemple sînt rezultanta unei mai vaste concepţii despre spectacol, privit ca o polifonie în care scenografia trebuie să ofere cîteva repere precise în stufoşenia de informaţii şi stimuli ale montării. Prin revenirea unui anume element, în momente şi împrejurări diverse, se creează ideea de continuitate, de coerenţă şi, simultan, de stranietate prin repetabil. Pe acest factor determinant de atmosferă se bazează şi decorul pentru filmul « Lişca », unde spaţiul absidal (şi în « Don Juan » acţiunea se petrece într-o « cicloramă » centrată de un arbore — arhitectura, cu circulaţii, de inspiraţie gotică), intersecţia cruciformă, vegetaţia alternativ în ecloziune şi uscată au fost gîndite în ideea de a crea un fundal simbolic pe care să se proiecteze acţiunea (chiar dacă, filmul a ignorat, pînă la urmă, cum se întîmplă adesea, această şansă de coerenţă).
Scenografiile lui Vittorio Holtier au o dinamică insolită, dincolo chiar de efectul « mobîlelor » prezentate. În « Aceşti îngeri trişti » evoluează şi o motocicletă (menită, alături de o anume muzică şi de costume, să reconstituie, în stil « retro », frenezia anilor '60); în « D'ale carnavalului », lupta finală dislocă, spre oroarea şi apoi spre deliciul publicului, pereţii frizeriei lui Nae Girimea.
Acest ultim decor va trece, într-o continuitate de atmosferă şi idei, în montarea piesei « Conu Leonida . . . », suferind însă şi o « întoarcere pe dos », pentru a prezenta exteriorare de mahala, într-o răsucire ce suplineşte, pentru spectator, mobilitatea camerei de filmat. Scenografia se dovedeşte, în viziunea lui Vittorio Holtier, o maşinărie misterioasă şi, pînă la un punct, imprevizibilă, putînd să declanşeze fenomene mirifice sau groteşti, feerice sau absurde.

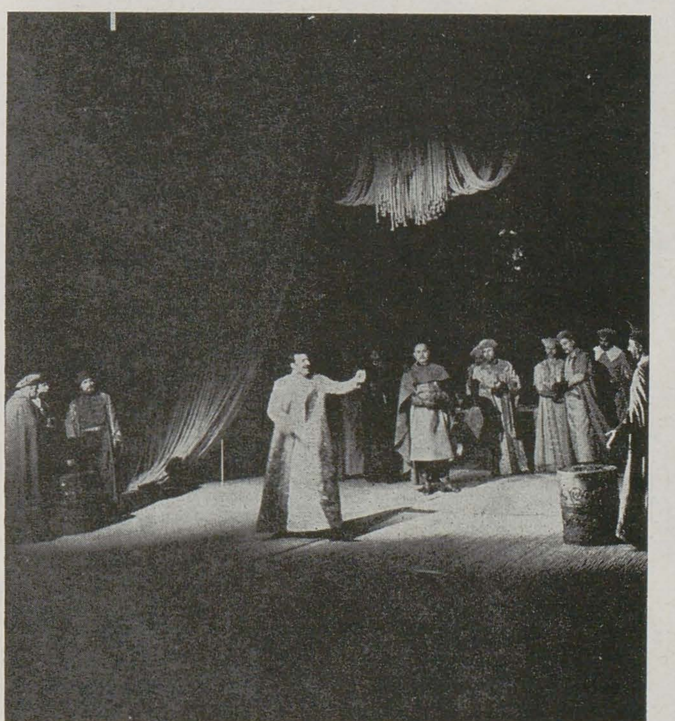
mihai tofan

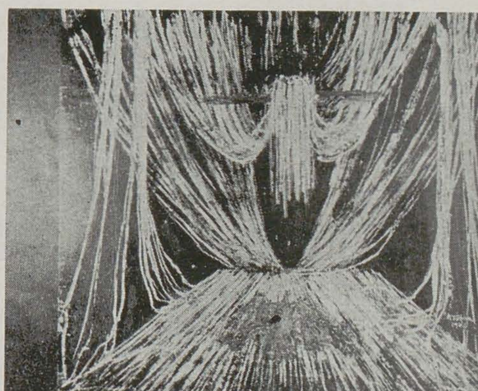
călin dan

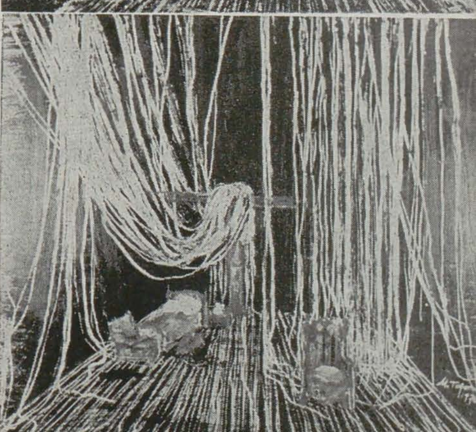
Cu o fişă personală impresionantă (peste 30 de ani în teatru şi peste 300 de spectacole), Mihai Tofan se dovedeşte a fi cel mai prolix şi mai constant scenograf pe care îl are teatrul românesc la această oră. Hărnicia inepuizabilă şi tonusul egal compun lui Mihai Tofan un portret de seninătate clasică, dobîndit nu prin vîrstă (biologică, a spiritului), ci prin datele temperamentului. Cînd una dintre direcţiile teatrului contemporan stă sub semnul orgoliului scenografic (protagonistul spectacolului este decorul, determinant pentru jocul actoricesc şi pentru cheia de lectură simbolică a montării), Mihai Tofan rămîne credincios concepţiei « funcţionale »: actorii, scenografia, lectura regizorală sînt menite bunei slujiri a textului. Spectacolul trebuie construit ca omogenitate indestructibilă, fără priorităţi şi ierarhizări ce duc la stridenţe. Uh spectacol bun, afirmă scenograful, este asemenea unei mari opere picturale: revii mereu să îl vezi şi îi descoperi mereu alte calităţi, alte profunzimi.
Comparaţia pare să vină firesc din partea unui artist cultivînd (în secret) plăcerile pictării. Cu toate acestea însă, Mihai Tofan se înscrie în categoria scenografilor sobri; efortul său merge către o *construcţie* sugestivă, evitînd deopotrivă stilul «evocator» şi « de atmosferă », ca şi viziunile de tip eclectic. Conform unei concepţii de sorginte stanislavskiană (fiecare element — om, obiect, situaţie — este explicat de un întreg lanţ de cauzalităţi, determinînd la rîndul său o succesiune cauzală), scenografia are un caracter logic şi tot odată imuabil. Fiecare accesoriu deţine un rol precis şi acelaşi de-a lungul reprezentării spectacolului. Crescut la şcoala celebrei triade Sică (Alexandrescu) — Moni (Ghelerter) — Finţi (Alexandru), Mihai Tofan vede spectacolul ca pe un ansamblu de soluţii tipice: trebuie, astfel, găsită o tipologie a personajelor (prin distribuţie), o tipologie a jocului (prin plantaţii, care determină mişcarea scenică), o tipologie a relaţiilor între caractere (servită de obiectele care distribuie spaţiul). Relaţia scenograf-regizor este biunivocă, primul fiind atent la sugestiile şi concepţia generală a celui de al doilea, dar elaborîndu-şi decorul şi costumele în lumina unei idei proprii referitor la montare. În limitele (generoase) ale acestui cadru de înţelegere, Mihai Tofan îşi elaborează proiectele cu supleţe, acceptînd, permisiv, propunerile regizorului pînă la nivelul a ceea ce un arhitect ar numi « schiţă de schiţă ». Iată, spre pildă, « O scrisoare pierdută », în noua montare de la Teatrul Naţional. Modelul marilor lecturi scenice este strivitor, dar scenograful ştie să evite cu eleganţă platitudinile, folosindu-se de tehnica lărgirii perspectivei prin citat. Personajele au patina epocii în costumaţie şi accesorii, aşa cum cerea şi viziunea Sică Alexandrescu; însă decorul cu paravane-oglinzi (sînt, de altfel, multe oglinzi în scenografia contemporană) reflectînd o forfotă de personaje şi situaţii, sugerează distanţarea lucidă

1,2,3. Mihai Tofan: Schiţe de costum pentru « Să nu-ţi faci prăvălie cu scară » de Eugen Barbu
4,5,6. Mihai Tofan: Scenografia pentru « Alexandru Lăpuşneanu », Teatrul Naţional, Bucureşti, scenă din spectacol şi schiţe de decor









https://biblioteca-digitala.ro

față de modele. Personajele se studiază în evoluția lor truculent grotescă așa cum noi am savura memorabilele efigii ale lui Jiquidi.

Sau « Lăpușneanul » lui Alexandru Davilla, unde personajele istorice, compuse conform unei statuare convenționale (platoșe, chivere, caftane bogate etc.) sînt prinse într-un spațiu unic, cu întunecimi și cotloane, modelat dintr-o rețea poliedrică de frînghii înmănuncheate în ceea ce ar putea constitui (aproape) un obiect textil. Aluzia la manipulările și urzelile din culisele puterii mi se pare clară ; spațiul sufocant și ambiguu promite dezvoltările sîngeroase ce vor urma.

La Mihai Tofan, funcționalismul este încărcat de magie.

mihai mădescu

călin dan

Artistul crede cu tărie în efemeritatea artei sale, mai mult, și-o asumă pînă la ultimele consecințe. O scenografie nu poate exista decît în spațiul jocului, adică al trecerii. Deci, conchidem noi, scenograful face un pariu rapid cu nemurirea, înscriindu-se dintru început ca perdant. Neputînd supraviețui decît ca surogat în schițe, fotografii, machete (sau cuvinte cronicărești), scenografia trebuie să trăiască în terenul unei simultaneități a comunicării : semn scenic/scenografie — semn discursiv/actor+ text — spațiu receptiv/public.

Acestea fiind datele principiale, enunțate de însuși artistul, mi se pare o consecință firească opțiunea sa pentru linia maximei simplități. Singura șansă pe care Mihai Mădescu o acordă scenografiilor sale este laconismul, singurul efect pe care mizează este tăcerea ; o tăcere cu atît mai expresivă, mai plină de semnale și voci, cu cît e egală, « albă », uniform spațioasă. De la « Menajeria de sticlă » (unde scenograful trece fără complexe peste modelul oricînd inhibant al filmului, creînd un spațiu tipic pentru sărăcia metropolei și pentru tensiunile textului, din structurile de obicei ascunse ale cubului scenic) pînă la « Romeo și Julieta la sfîrșit de noiembrie » (spațiu unic, în care o suprastructură ambiguă evocă arhitectura veche pragheză, dar și arborii unui parc), Mihai Mădescu execută epure ale spațiului viu ce conține acțiunea, reducînd la concept concretețea lui, oferind, altfel spus, un concentrat dus pînă la abstracțiune al coordonatelor reale.

Nimic mai greu decît să fii original într-un context al locurilor comune. « Amintiri » de Arbuzov, piesă remarcabilă în categoria sa, e bazată (totuși) pe astfel de locuri. Spațiul acțiunii însă (mă refer la tablourile 1 și 3) reușește performanța transcenderii acestui pericol. Simetric, trasat cu precizie și laconism expresiv, el configurează arena vastă și aridă a unor confruntări mocnite dar devastatoare. În acest deșert al sentimentelor, implantarea mobilierului, de o concretețe aproape brutală, dă un șoc de alienare, de supra-realitate. Rolul pereților conținători este continuu subliniat de jocul luminilor.

Tot în zona imediatului, a palpabilului cotidian se situează și acțiunea « Țăranilor » lui Dinu Săraru. Complicata forfotă de locuri, timpuri și personaje este tranșată printr-o construcție minimă, de fapt o șarpantă mobilă, susținînd prin structurile sale *ideea* de : pod rutier, pod de casă, spațiu deschis, povarnă etc., reducînd spațiul de joc sau amplificîndu-l pînă la obținerea a două registre simultane. Acest spațiu este o virtualitate, capabilă să transforme și să conțină (din punct de vedere expresiv) practic orice sugestie. Cromatica este și ea coborîtă pînă la brunuri și cenușiuri întunecate, lumina dirijată avînd un rol fundamental în modelarea (și modularea) acțiunii, ca în toate proiectele lui Mihai Mădescu. Artistul consideră « Niște țărani » spectacolul cel mai reprezentativ pentru concepțiile sale (cel mai sintetic, am spune noi, dacă acceptăm ideea că, în montările importante, Mihai Mădescu reușește să impună o viziune stilistică unitară, apriorică, în genere, voinței regizorale).

Totuși spectacolele unde concentrarea simbolică a textului trimite ea însăși spre abstracțiune îmi par a conveni mai direct personalității scenografului. Aș menționa astfel « Ca frunza dudului din rai » (D.R. Popescu), cu acea deschidere/închidere onirică obținută prin panoul de oglinzi mobile, aș menționa și « Labyrintul » (Eugen Barbu), cu tunelul unei treceri prin timp, tunel încărcat de aluzii culturale, artistice, alchimice, dar, mai cu seamă « Ușile închise » al lui Sartre. Asepsia acestui decor e totală, lipsa lui de coordonate concrete proiectează textul din cadrul burghez, chinuit al indicațiilor de autor, într-o confruntare aproape cosmică, de teatru antic. Paradoxal însă, adevăratul existențialism, adevărata « greață » se află aici, în acest loc moale și dur, sufocant și nelimitat, fără precizia perpendicularității pereților pe dușumele, doar cu certitudinea unei valve ce nu permite ieșirea, vărsînd doar, din cînd în cînd, cîte un condamnat în pubela scenei. În acest gol, singura prezență constantă, egală, (pe lîngă cea torturată, discontinuă a actorilor) este a luminii, concepută cu o concretețe oprimantă, intervenind strivitor în momentele-cheie.

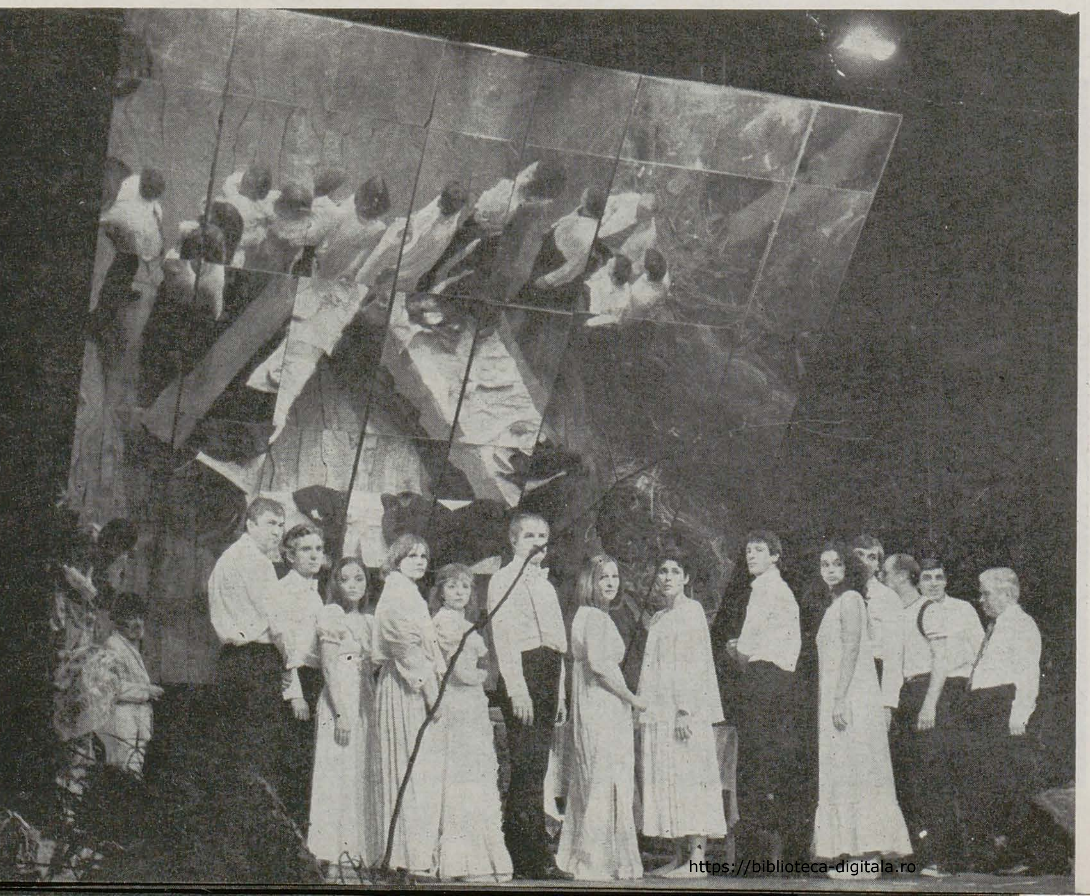
După cum singur recunoaște, Mihai Mădescu este un adept al formelor sărace cu evidente comunicări în zona (am spune noi) artei conceptuale și a minimalismului, aducînd astfel în peisajul teatrului nostru o binevenită notă de severitate.

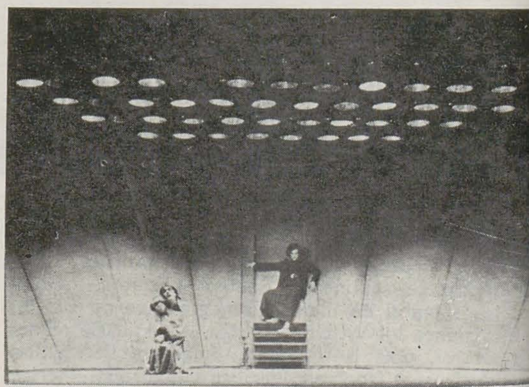
1,2. Mihai Mădescu: Schițe de costum pentru « Ca frunza dudului . . . » de D.R. Popescu

3. Mihai Mădescu: Scenografia pentru « Ca frunza dudului . . . », Teatrul Mic, regia Cătălina Buzoianu, scenă din spectacol

4. Mihai Mădescu: Scenografia pentru « Ușile închise » de Jean Paul Sartre, Teatrul Municipal, scenă din spectacol

5. Mihai Mădescu: Scenografia pentru « Niște țărani » de Dinu Săraru, Teatrul Mic, scenă din spectacol



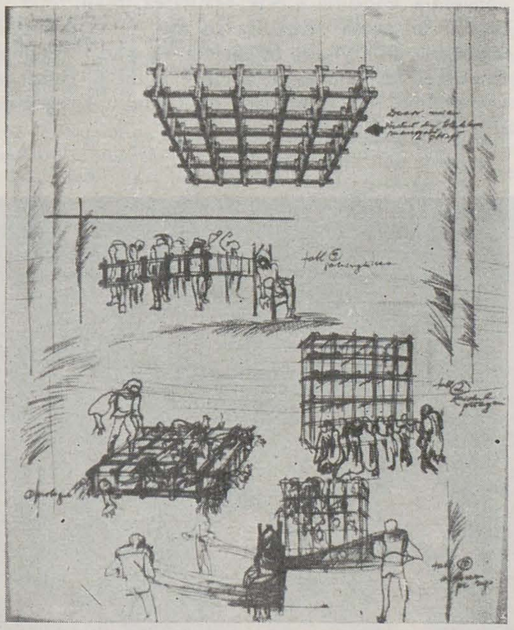


https://biblioteca-digitala.ro

emilia jivanov

coriolan babeți

« Dreptul » la aplauze din care, prin teatru, se împărtășește scenografia, este plătit — se pare — cu prețul ridicat al efemerității ei. Dar « provizoriul » ei e tocmai cel care « durează », în ambele accepțiuni ale verbului: supusă implacabil perisabilității, ea durează în ordinea « speciei », dar mai ales, « durează » în memoria unei colectivități construind adică prin propriile ei efecte . . . A-ți aminti un spectacol e, înainte de toate, a-ți figura întotdeauna în ordinea unei imagini, aura unui rol, a unui mesaj. Frustrată încă și de șansa unei perpetue resuscitări a sensurilor ei, cum celelalte arte au dobîndit-o prin privilegiul lecturilor « posterității », scenografiei îi supraviețuiește fizic doar mărturia unui document iconic sau medierea unei cronici, în genere condescendentă cu aportul metaforei vizuale.
Lista « damnărilor » asumate de această artă nu se



oprește aici. Emergența scenografiei dintr-un set de « constrîngeri » — de la lucrul în echipă (teamwork), la limitele fizice și materiale ale transpunerii, sporesc destinul ei heteronomic; « stilul » pare — tocmai de aceea — o « proprietate » cu atît mai prețioasă — a unei opere și a unui artist, cu cît determinările inumerabile survin cu precădere din exteriorul « voinței artistice » personale. Scenografia e, de aceea, locul unui *ingegno* reiterat și incitat prin recurența modificărilor de mediu (text, regizor, actori, scenă . . .).
Istoria viziunii scenice se scrie deci între termenii unei antinomii: « rezistența » la presiunea constrîngerilor și adecvarea inspirată la datele lor; istoria unui cameleonism fertil al inteligenței artistice. A decela scenografia din globalitatea spectacolului e astfel, și el, un gest simpatetic efemerității ei, o minimă recompensă la condiția scenografiei de « pasăre phoenix » pentru peisajul parnasian al teatrului.
După două decenii de activitate pe scena Naționalului timișorean (dintre care, pentru ultimii 15 se depune mărturia de față), « opera » Emiliei Jivanov numără 75 de titluri și un stil pe care nici o « pliere » sau « adecvare » la suita determinărilor « exteritoriale » nu l-au sacrificat. Pe scena timișoreană sau aiurea, Emilia Jivanov a avut privilegiul de a reflecta și de a crea în compania unor texte, regizori, ansambluri și actori redutabili. Șansa unor colaborări fericite, « chemată » poate tocmai de « vocația » artistei, a făcut ca Emilia Jivanov să traverseze pînă acum majoritatea « probelor » acestei arte, vizualizînd titluri din Shakespeare, Molière, Goldoni, Ibsen, Cehov, Caragiale, Gorki, Brecht sau Dürenmatt, semnînd în premiere — unele absolute — decorul și costumele din dramaturgia contemporană (Aurel Baranga, Teodor Mazilu, Paul Everac, Romulus Guga, D.R.Popescu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon).
Ultimul deceniu (al unui statornic tandem cu regizorul Ioan Ieremia) a decupat progresiv o manieră, un stil al Emiliei Jivanov, într-un sens al transparenței simbolice, al unei « funcționări » simbolice. Dincolo de limita cutărei imagini scenice, amprenta artistei se lasă aproximată în specia unei expresivități de tip centripet. Ambianțele scenice, de un sugestiv și ponderal imobilism, « cadrează » strict acțiunea și spiritul spectacolului. Funcționează însă întotdeauna un centru de greutate heraldic și catalizator al decorului, în orbita căruia gravitează săgețile sensurilor. Arhitecturi austere nu « citează » niciodată epoci și epici. Morfologiile ei predilecte « deconspiră » latent dinamica spectacolului, prefigurează placenta lui spirituală. Surprizele

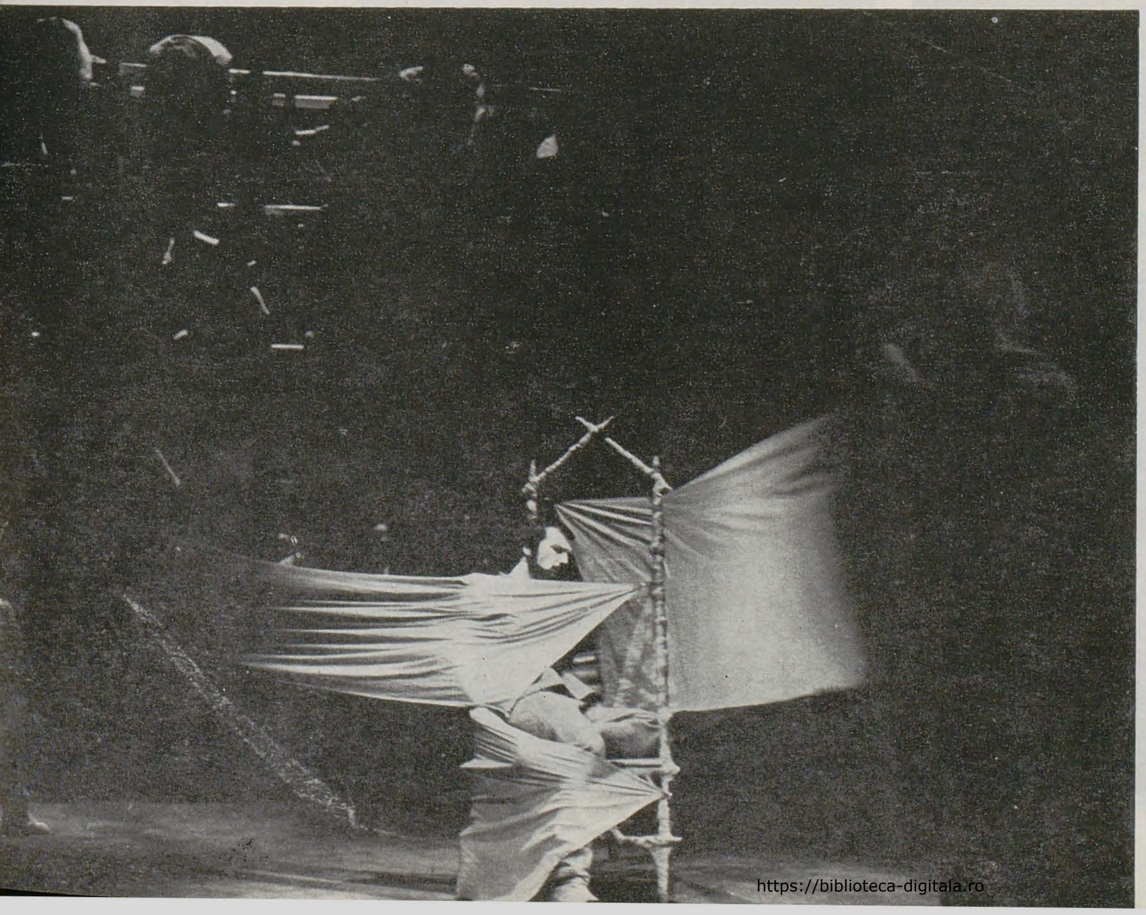
1. Emilia Jivanov: Studii și shițe pentru « Coroana pentru Doja » de A. Gh. Ardeleanu

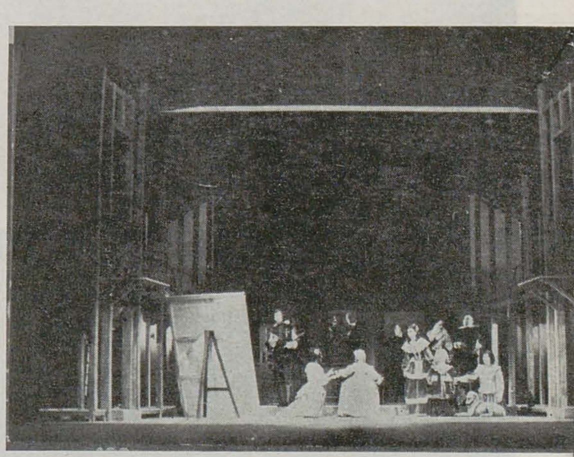
2. Emilia Jivanov: Scenografia pentru « Coroana pentru Doja », Teatrul Național, Timișoara, scenă din spectacol

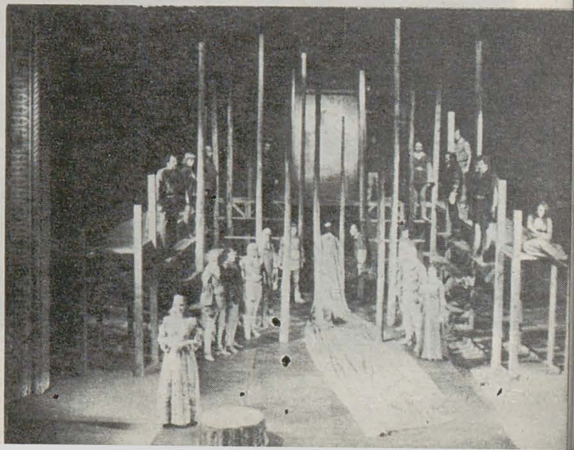
3. Emilia Jivanov: Scenografia pentru « Velázquez » de A. B. Vallejo, Teatrul Național, Timișoara, scenă din spectacol

4. Emilia Jivanov: Scenografia pentru « Viforul » de Barbu Ștefănescu Delavrancea, Teatrul Național, Timișoara, scenă din spectacol

funcționale ale decorului mențin intactă impresia de fermitate stilistică. Nici un amănunt (costum, recuzită, mobilă) nu participă heretic la convenția totalității scenice. Capacitatea persuasivă a imaginii e întotdeauna un efect obligatoriu al primului impact cu ea; un impact care cedează apoi, savant, locul unei developări progresive a « jocului » ei. Scenografiile Emiliei Jivanov, cele mai inspirate, te împiedică să consideri — cel puțin pentru moment — că există alternativă vizuală. Acestei reguli a deconspirării latente, Emilia Jivanov îi subordonează mereu surpriza scenografică. Un refuz programatic de a « însoți » tautologic dezvăluirea spectacolului sporește acuratețea sublimărilor, rostul unui ingegno al multifuncționalității lui.
Grapa, grilă-grilaj, metaforă torționară (« Coroană pentru Doja » de Aurel Gh. Ardeleanu, regizor Ioan Taub), columnele, palat-pădure, metafore ale vitalității (« Viforul » de Barbu Ștefănescu Delavrancea), camera obscură, spațiu concentraționar — locuință funerară (« Mobilă și durere » de Teodor Mazilu), arborele vieții-cunoașterii istoriei (« Studiu osteologic . . . » de D.R. Popescu) — ultimile, spectacole ale regizorului Ioan Ieremia — devin emblemele unei dinamici prin transparența sensurilor; elemente de axialitate semantică și mesaj vizual convergent. Aceste embleme « joacă », uneori, o singură dată după ridicarea cortinei; radical, decisiv, atunci cînd exclamația unei manevre de decor încoronează catharctic dramaticul.
Clinamenul marcat pentru un spațiu scenic simbolizant e în decorul Emiliei Jivanov o fantă eliberatoare de sensuri, faptul adeseori luminos, justițiar, al finalurilor de spectacol. Ultima imagine — asemeni ultimului cuvînt din marile tragedii — e « bună ».







https://biblioteca-digitala.ro

eustațiu gregorian

cătălin davidescu

Dacă ar fi să căutăm o Cenușăreasă a artelor, cu siguranță aceasta trebuie identificată în scenografia teatrului de (mai curînd « cu ») păpuși. Expediată în general rapid, atunci cînd e luată în obiectivul criticii este privită global, individualizările constituind adevărate excepții. Și totuși imaginea este incompatibilă realității căci acest tip de viziune scenografică se situează, prin cîțiva din reprezentanții ei, într-o *prezență internațională* — adevărata măsură a acestei *existențe*. Iar una dintre aceste personalități ce a trudit și trudește spre veșnica noastră înnoire în acest domeniu se numește Eustatiu Gregorian.

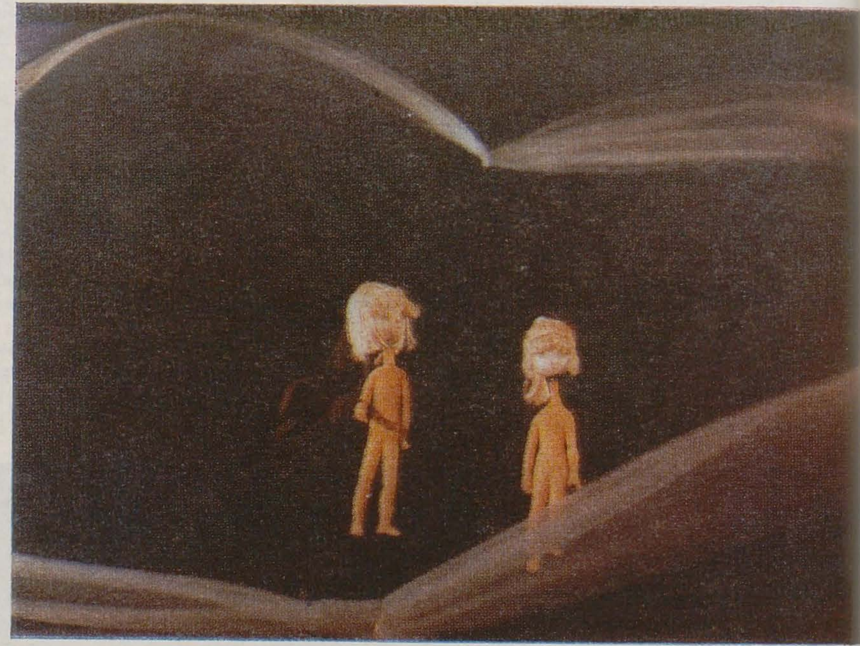
Într-un profil din revista « Teatru », I. D. Sârbu, intuind intimitatea concepției plastice a artistului, afirma: « Pentru Gregorian păpușa este libertate înțeleasă, este eroul, sau calitatea, sau defectul, sau dragostea, în stare simplă și pură, o stihie care locuiește un suflet căruia îi place și știe să comunice direct cu sufletul extraordinar de pretențios al copiilor din toată lumea și de cînd lumea ». Slujitor consecvent, al « micii » noastre scene, de trei decenii — împlinite anul acesta în martie — cu o activitate cunoscută pe mai toate meridianele lumii printr-o serie de prestigioase premii naționale și internaționale (Medalia de aur la Festivalul U.N.I.M.A., 1962 — București; Medalia de bronz la Festivalul U.N.I.M.A., 1956, 1958 — București; Premiul I la « Cîntarea României » — 1983), prin numeroasele solicitări de a semna concepția plastică la spectacole atît în țară (Craiova, Constanța, Timișoara, Sibiu, Alba-Iulia, etc.) cît și în străinătate (Suedia, Spania, Jugoslavia, Libia, Siria), Gregorian își profilează acum, în crucea maturității sale creatoare, aici și aiurea, autoportretul spiritual nu doar ca un nume ci mult mai profund — ca o viziune și un stil, punîndu-și astfel o inconfundabilă amprentă pe întreaga lume a păpușilor.

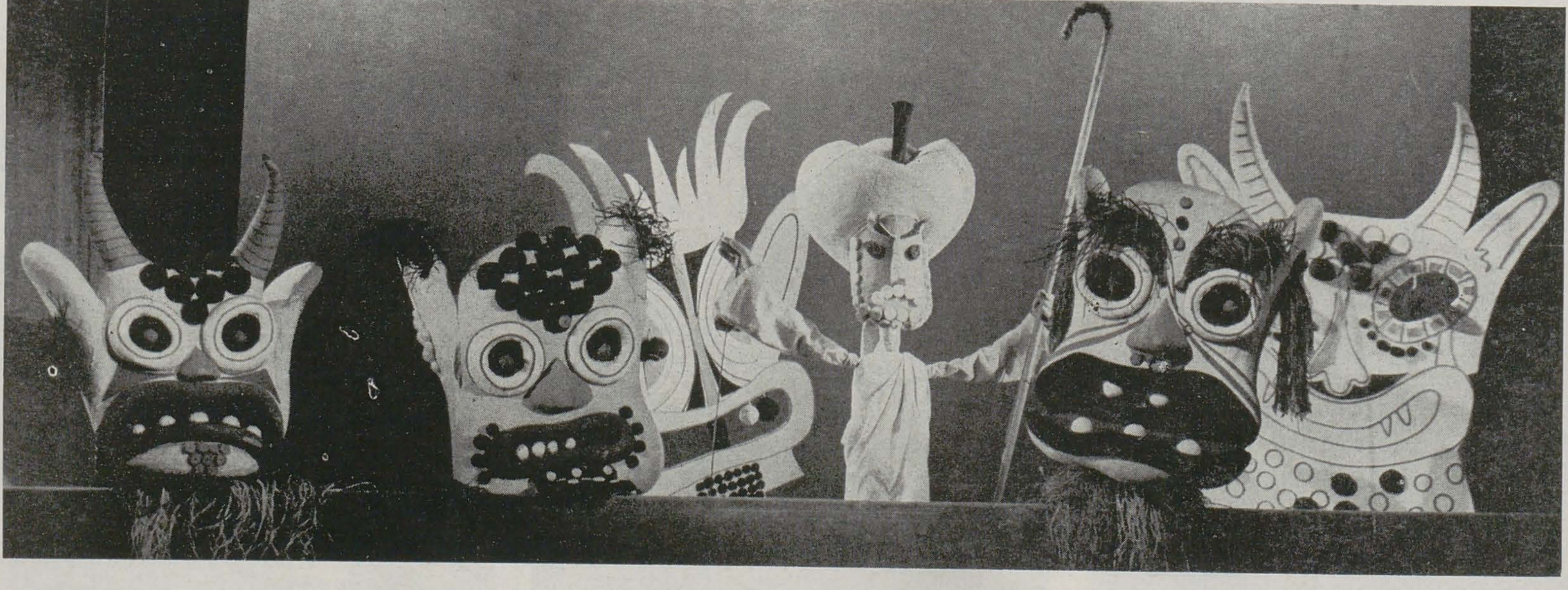
Întîlnirea sa cu regizori de seamă și interpreți de virtuozitate — căci Teatrul este, în esență, o fericită comuniune a mai multor arte integrate unei viziuni unitare — i-au împlinit destinul creator în spectacole de referință ca: « Evantaiul » (1957), « Domnul Goe » (1958), « Cinci săptămîni în balon » (1960), « Jucăriile Mihaelei » (1965), « Ion Talion » (1974), « Pasărea albastră » (1980), « Legenda naiului » (1981), « Cartea cu Apolodor » (1982) etc.

Abandonarea tipului clasic de păpușă tridimensională, unde butaforia deținea rolul dominant în vederea unei cît mai riguroase și sterpe « imitatio hominis », au dus în cazul său nu doar la o înnoire formală a păpușii ci la o altă viziune asupra destinelor creatoare și formatoare ale acestei « meserii ». Supradimensionarea personajelor, esențializarea expresivă a liniilor de contur, aducerea păpușii în fața scenei și renunțarea la materialele tradiționale, îl situează pe artist în descendența unei avangarde păpușerești de cea mai bună calitate — aceea a lui Yves Jolly. Delimitarea sa însă, vis à vis de acesta, se constituie prin abordarea concepției plastice pe coordonatele unei inspirații de esență folclorică. El reușește, astfel, să distileze în forme proprii atît păpușa cît și cadrul scenic ce trebuie să se transforme, prin mesajul conținut, într-o vizualizare a unui spațiu, în esența sa, mitic. Căci Gregorian a realizat faptul că doar această scenă este locul unic, de irepetabilă taină, unde *existența* mai poate căpăta încă valoare de mit în conștiința micilor dar foarte pretențioșilor spectatori pentru care convenția « jocului » este realitatea însăși.

Și cine ar putea revendica cu mai multă dreptate « bucuria de a visa », integrîndu-se « ad litteram » inspiratei formule sintetizatoare a lui J. Huizinga de « homo ludens », dacă nu Eustațiu Gregorian și confrații săi întru « joacă »?

1,2,3. Eustațiu Gregorian: Păpuși din spectacolele « Cuconițele mele dragi », « Pasărea albastră », și « Zal-Zar »





https://biblioteca-digitala.ro

loc pentru practica fericirii

paul drogeanu

Acum 2143 de ani, din conformism față de străvechile credințe, era suspendată la Roma construirea teatrului proiectat de Scipio Nasica. Motivul? Un teatru permanent ar fi permis să se dea reprezentații și în afara contextului sărbătoresc și ar fi rupt cea mai vizibilă legătură dintre sărbătoare și spectacol. Amintirea acestui episod din istoria republicii romane este un mijloc spre a justifica integrarea unor observații asupra festivului într-o discuție despre artele scenei și într-un cadru care a cunoscut antecedente în acest sens (Mihai Drișcu « Sărbătoarea ca spectacol », în Arta, nr. 5—6, 1982, p. 74—75). Deși și-a căpătat de mult autonomia — o întindere proprie în cronotopul societății urbane — totuși reprezentația dramatică nu numai că nu și-a uitat originea, dar păstrează și azi straturile de semnificație echivalente cu cele ale sărbătorii. În plus, între locul de desfășurare al acțiunii teatrale și cel al festivității se stabilesc și funcționează analogii care dincolo de originara coincidență și actuala noncoincidență funcțională evocă un spațiu înrudit structural.

De-abia în ultimele decenii s-a precizat în științele sociale preocuparea ca peste deconcertanta diversitate a formelor festive să fie așezată o grilă anume, care să studieze sărbătoarea în sine. O adevărată « heortologie »[1] este în curs de edificare; ea a avansat deja cîteva concluzii:

1. Există o esență a sărbătorii. Aceasta e *sărbătorescul*, fie că e numit Festlichkeit[2], stihie popular-festivă și carnavelesc[3] sau duh al sărbătorii[4].
2. *Sărbătoarea* are și o semnificație proprie, distinctă de celebrare și comemorare[5].
3. *Sărbătorirea* este o instituție culturală aparte, care poate fi izolată din complexele în care e imbricată (mit, rit, obicei, tradiție, ceremonial)[6].
4. *Sărbătorile* au un rol decisiv în elaborarea noțiunii de timp și în modelarea trăirii acestei categorii.

Festivitatea păstrează întotdeauna o legătură esențială cu timpul, întemeiată pe o concepție bine determinată și concretă a timpului natural (cosmic), biologic și istoric. În toate etapele dezvoltării lor istorice sărbătorile s-au raportat la momentele cruciale, de criză din viața firii, a societății și a omului. Moartea și renașterea, schimbările și înnoirea au inspirat totdeauna și perceperea festivă a universului[7]. Sistemul sărbătorilor și noțiunea de timp s-au elaborat simultan ... Armoniile și discordanțele calitative ale părților de timp au aceeași natură ca și sărbătorile[8]. Ansamblul sărbătorilor reface de fapt un timp originar prin desfășurarea unui timp festiv care e reactualizarea periodică a sumei actelor creatoare de valoare[9]. Timpul festiv este o perioadă artificială cu caracter modelator[10]. Pentru mentalitatea tradițională, ca și pentru nivelele participative ale mentalității moderne, timpurile sînt sărbători și spațiile sanctuare. Numai că o asemenea echivalare completă a spațiului valorizat cu cel sacru, nu-i atît o bună definiție, cît o judecată parțială și frecventă în etnologie. Dacă funcția sărbătorescului în conturarea timpului social și personal se bucură de o susținută și competentă atenție, nu același lucru se întîmplă cu relația lui față de spațialitate. Credem totuși că stadiul prezent al cunoașterii gestualității sărbătorești ne poate autoriza să adăugăm încă o aserțiune la cele mai sus amintite:

5. Sărbătoarea are un rol specific în modelarea categoriei de spațiu trăit[11].

Orice spațiu trăit presupune construirea unei oglinzi a proceselor active în el, fie că e vorba de acțiuni cotidiene, fie că e vorba de gesturi esențializate, cum ar fi ceremonialul sau actul teatral propriu-zis. Scenografia sărbătorii diferă azi în detaliu de scenografia dramaturgică. Totuși ele folosesc dacă nu aceleași obiecte, atunci aceleași categorii de decoruri, cu funcție simbolică și de împodobire și care nu au o valoare și o existență de sine stătătoare, ci sînt efemeride coincidente cu duratele de trăire pentru care au fost concepute, cu sărbătoarea sau cu piesa de teatru.

Un corolar al cercetării heortologice ar fi acela că deși sărbătoarea este o instituție tradițională și există ca normă și obicei, ea prilejuiește eliberarea de sub constrîngerea normelor și obiceiurilor. Și că împlinește aceasta nu mai ales prin transgresarea regulilor[12], ci prin sustragerea societății de sub efectul lor apăsător. Grupul și persoana festivă are față de constrîngeri libertatea aceluia care are drept de autor asupra lor și nu a celui care trebuie să le cunoască, să le interpreteze liber sau să li se conformeze strict. Concomitent cu un *esprit de rite* există un *esprit de fête* care puterilor limitative și judecătorești ale celui dintîi, le opune propriile sale forțe, eliberatoare și iertătoare. Comportamentul festiv e un mod specializat de construire a unei persoane umane libere, prin folosirea liberă a tot ceea ce persoana umană constrînsă a produs ca bunuri ale culturii și civilizației. Scopurile ceremoniale ale sărbătorii sînt inadecvate ca explicații ale funcției ei primare ca întreg, atîta vreme cît ceremonii asemănătoare pot exista și în afara contextului festiv. Semnificația de bază trebuie aflată în însăși experiența sărbătorii, care e stimularea vieții. Pentru o perioadă de timp limitată și într-un spațiu scenografic particular se trăiește în altă lume în care premisele realității sînt diferite de cele ale realului cotidian. Experiența este sui-generis: un complex de experiențe estetice ale vederii, auzului, mirosului și pipăitului. Funcția centrală a lor este de a da ocazia mulțimii de a se bucura împreună și de a interacționa într-o ambianță de toleranță și convivialitate[13]. Categorii precum sacrul, timpul și spațiul sînt manipulate în acest context ca valori orientate uman și de folosință exclusiv umană. Creații și bunuri sînt acumulate în cantități și calități superlative, doar în scopul și cu obligația consumului imediat, plăcut și unanim. Totul se întîmplă ca și cînd timpul nu ar trece, spațiul ar fi nemărginit iar resursele infinite. Fiabilitatea absolută, randamentul maxim, entropia nulă. Sărbătoarea este, poate, unica ocazie și, sigur, unica instituție culturală care are ca program și conținut *practica fericirii*. O fericire reală, obligatorie și necondiționată și nu proiectată în mit sau utopie.

Că prin intermediul activității festive invocăm, convocăm, visăm și realizăm un timp fericit, e deja lucru spus. Veacul de aur e atras din *illo tempore* în prezent sau e proiectat din prezent în viitorul utopic. Vîrstele de aur ale mitului și utopiei aparțin ca valori în sine sacrului, teoreticului și probabilului, iar ca valori orientate intens spre om, sărbătorescului, practicii și posibilului. La fel, « insulele fericiților », « paradisurile » și « grădinile raiului » sînt refăcute odată cu spațiul festiv sau sînt schițate pentru viitoare edenuri. Trăirea spațiului fericit este coincidentă și concomitentă doar cu locul propriu-zis al sărbătorii. În aceste locuri, valorile spațiale sînt nu numai intensificate, ci eliberate și umanizate, probate ca atare.

Pentru a edifica spații festive e necesară acumularea, regruparea, împodobirea, în general dinamizarea și intensificarea reală și simbolică a întinderilor cotidiene. Un imens inventar de forme și practici sînt reunite pentru a depăși logica hotarului și cenzura limitei, pentru a omologa, cum ar spune Julia Kristeva, corpul cu visul și structura spațială cu structura dorinței. Fie că adoptă o decorație sobră, de restrîngere și esențializare — conform cu ceea ce am numit în altă parte principiul sabatic al sărbătorescului — fie că se răspîndește într-o luxurianță ornamentală — după principiul carnavalesc — spațiul festiv se constituie din acele locuri care nu slujesc decît desfătării, nefiind cultivate cu vreun scop practic. (loca solius voluptatis plena . . . unde nullus fructus exsolvitur). Un bun exemplu în asemenea privință e acela că începuturile descrierii literare de peisaj nu și-au propus să ia seama decît la acele locuri ale naturii care puteau fi lăudate drept cadru pentru împlinirea omului prin sărbătoresc și eros. În poezia homerică, peisajul ideal care întrunește copacul, izvorul, iarba și covorul de flori, se afirmă ca loc veșnic primăvăratic și scenă a vieții fericite. Grădina lui Alcinous, peștera lui Calipso sau a nimfelor, insula Syrie, Arcadia sau Cîmpiile elizee sînt locuri mitice ale veșnicei primăveri. Despre Enea scrie Virgiliu că « intră-n fericele locuri și-n lunca desfătătoare de-a pururi »; comentariul lui Servius legînd « amoenus » (desfătător) de « amor ». *Locul desfătător* (locus amoenus) a devenit din vremea Romei imperiale și pînă în secolul al XVI-lea, motivul retoric și poetic principal al oricărei descrieri de natură, un fel de loc al locurilor (locus ille locorum), un superlativ al spațiului[14]. Între scenografiile reale ale unor locuri reale și scenografiile imaginare ale unor locuri imaginare relațiile sînt de reciprocitate și nu de anterioritate. Paradisurile și grădinile fericirii, subpămîntene, cerești sau terestre, indiferent că sînt închise (hortus conclusus, scena teatrală) sau răspîndite (prin sate și orașe, peste văi și dealuri) împreună cu cortegiile, unesc mereu peisajul cu aceleași teme ale primăverii și ale iubirii. Plutarch *(De sera numinis vindicta)* descrie locul spre care se îndreaptă inițiații în misterele dionisiace ca înconjurat de atmosfera unui sărbătoresc de tip popular: « Acest hău semăna pe dinăuntru cu alte adăposturi bachice, era și el împodobit cu iederă, cu verdeață și avea culoarea tuturor florilor. Emana o boare molcomă care purta miresme încărcate de voluptate, ceva

p. 29

1. Ilustrație pentru « Canzone a Ballo » ((ediția princeps) de Lorenzo dei Medici
2. Rubens: Țărani petrecînd, desen, cerneală și laviu

p. 30

1. Triumful carnavalului în țara belșugului, gravură populară italiană de epocă
2. Triumful carnavalului, gravură populară, sec. XV
3. Giostra de la Sienna, gravură de epocă
4. Aprilie (din tema Lunile anului), frescă, fragment, atribuită lui Cosimo Tura și Francesco del Cossa
5. Antoin Caron: Sărbătoare de curte, ulei
6. Teniers: Regele bea, ulei

https://biblioteca-digitala.ro

asemănător cu mirosul vinului pentru oamenii beţi. Sufletele se bucurau de acest miros, se lăsau amorţite ca de beţie şi se mîngîiau unele pe altele. Şi acest loc era împrejmuit de bucurie, de rîs, şi de toate plăcerile celor care se joacă şi se bucură ». Şi dithyrambul scris pentru marile Dionysii ateniene nu e în principal decît o evocare a ambianţei primăvăratece a acestor ceremonii : « În momentul cînd Horele / Cu văluri purpurii îşi deschid odaia / Vegetaţia care distilă nectarul / aduce înmiresmata primăvară / Atunci apare îmbelşugarea / Atunci pe sfîntul pămînt / Apar frumoasele tufe de violete / Şi trandafirii se împletesc în cosiţe / Şi se înalţă glasul cîntărilor / prin sunete de fluier / Şi se îndreaptă alaiuri spre Semele . . . » Atmosfera e înrudită mai mult aici cu cea a picturii flamande sau a celei a Renaşterii laurentine decît cu rafinamentul artificios al frescelor din Vila Misterelor. Ca la Sîngeorz, ca la Nedei sau la hore, natura participă la punerea în prim plan a unui om sărbătoresc, adică frumos, îndrăgostit şi liber, şi în deschiderea festivităţilor romane pentru Anna Perenna, redată de Ovidiu în *Fastele* sale (III, 523—654). Aceste sărbători aveau loc pe malurile Tibrului, unde cuplurile se culcau pe iarbă, beau, cîntau şi dansau ascultînd versuri licenţioase : « . . . mă numesc Anna Perenna, la auzul acestor cuvinte, bucuria izbucneşte peste cîmpuri, se bea cu lungi înghiţituri şi această zi e celebrată în mijlocul ospeţelor ». La fel, în extremul orient, spaţiile festive, alese ca atare sau construite cu prilejul sărbătorilor de primăvară, s-au aflat nu numai la originea poeziei erotice, dar şi a categoriilor filozofice de felul Yin şi Yang-ului. Tradiţia atribuie lui Confucius alcătuirea culegerii numite « Cartea odelor » sau « Cartea versurilor » (Che-King), al cărei substrat se regăseşte în cîntecele de dragoste intonate în timpul sărbătorii munţilor şi apelor. « Pe malul rîurilor, pe coasta dealurilor . . . bărbaţii se aşezau în partea însorită, femeile în partea umbrită. Amplasamentul masculin, adretul era Yang ; amplasamentul feminin, ubacul era Yin sau mai bine zis era Yin-ul şi era Yang-ul, al căror sens primitiv era adret (ad rectum, versant însorit, sud al muntelui, nord al rîului) şi ubac (ad opacum, versant umbrit, nord al muntelui şi sud al rîului) »[15]. În cultura şi societatea antică chineză repartiţia tuturor lucrurilor s-a făcut conform unui aspect spaţial pornind de la repartiţia sexelor pe locul sărbătorii. Însăşi noţiunea de spaţiu şi apoi dialectica firii a urmat dispunerile şi alternanţele implicate de jocul actorilor în spectacolul grupurilor de tineri care prin acţiunea lor realizau spaţiul festiv.

Elementul primordial al decorului festiv este deci grupul şi persoana umană, mişcîndu-se după scenarii şi în forme diferite de cele cotidiene. Oamenii bucuroşi, în mulţimi libere sau organizate ca alaiuri, cortegii şi cete răspîndesc sau fixează întinderile sărbătoreşti, fie că e vorba de triumfuri [16] sau de nunţi săteşti, de ceremonii oficiale sau de iarmaroace şi praznice. Sigur că există locuri şi decoruri specializate pentru viaţa festivă — odaia de paradă a casei ţărăneşti, şura de joc, sala de bal, scara de ceremonie a palatelor, piaţa închisă de colonada lui Bernini sau pavimentul catedralelor medievale, arcurile de triumf şi hotelurile staţiunilor estivale, grădinile şi parcurile, centrele civice şi stadioanele — şi de asemenea o recuzită destinată temporar împodobirii şi ornamentării — cununi, ghirlande, steaguri, costume şi veselă, măşti şi uriaşi procesionali. Toată această scenografie festivă, extrasă dintr-un repertoriu de origine preponderent simbolică, nu îşi atinge scopul intim şi specific decît în perioada cînd grupul delimitat (adunarea, grupul de dansatori, grupul de actori) sau grupul în mişcare (alaiul, cortegiul, turiştii în vacanţă, oaspeţii şi tîrgoveţii, colindătorii, nuntaşii sau cei ce se plimbă) cuprinşi de sărbătoresc o consumă pentru a-şi intensifica existenţa ca valoare. Caracterul de intensificare al sărbătorescului e atestat şi de nenumăratele sintagme, de felul celei a lui Eugène Delacroix (« Un tablou trebuie să fie o adevărată sărbătoare a privirii »), în care avem de-a face cu o formă stilistică de exprimare a superlativului. Superlativizarea se foloseşte de stimuli vitali, cum sînt băutura, mîncarea, dansul, îmbrăţişarea şi rîsul în exces ; acest exces fiind şi el decor al festivalului ca lux, belşug şi fast (alteori ca absenţă a lor). Odată rămasă în afara sărbătorii, întreaga sumă de forme scenografice şi acţiuni îşi pierde funcţia de delectare şi afirmare nediferenţiată, devine însingurată, disociată şi supusă hybris-ului : grădini, palate şi pieţe pustii, băutori trataţi drept alcoolici, îndrăgostiţi priviţi lung, cununi veştede şi brazi de nuntă îngălbeniţi, camere de oaspeţi şi măşti acoperite de un praf muzeal.

Esenţa spaţiului sărbătoresc stă probabil în faptul că scenografia lui e o « construcţie îndrăgostită », care din locuri şi obiecte curente obţine o inversare a relaţiilor spaţiale de fiecare zi. Prin sărbătoresc, ca şi prin iubire (cu care uneori se confundă fiind forme îngemănate de eliberare a persoanei şi a grupului), are loc o adîncire şi o dezmărginire a existenţei, se produce un spaţiu de mişcare (Spielraum) mai aproape de fericire. Noţiunea de spaţiu personal sau cotidian se pierde în senzaţia de adîncire şi nelimitare, zvîcneşte de sub apăsarea limitei spre vastitate [17]. În spaţiul festiv orice spaimă de nereuşită e alungată şi nu există decît succes, bucurie şi perfecţiune[18] a fiinţei.

[1] « Abundenţa informaţiilor privind sărbătorile şi viul interes care le înconjoară nu furnizează decît o bază prea strîmtă pentru edificarea unei adevărate *heortologii*, a unei analize raţionale şi ştiinţific justificate a complexelor ce constituie sărbătorile ». v.H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Payot, Paris, 1970, p. 36.

[2] « Deşi fenomenul sărbătorescului pare a fi scăpat cu totul etnologului, el este prin realităţile sufleteşti un lucru în sine care nu poate fi confundat cu nimic altceva pe lume ». v. Karl Kerényi, *Vom Wesen des Festes*, în Paideuma, H 2, 1938, pp. 59—74.

[3] « Chiar în perioada tîrzie a dezvoltării sale în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea, carnavalul a menţinut într-o formă clară anumite trăsături fundamentale ale stihiei popular-festive. Crîmpei din cele mai bine prezervate ale unei lumi imense şi bogate, carnavalul ne dezvăluie această antică stihie popular-festivă. Ceea ce ne îngăduie să folosim epitetul carnavalesc în sens lărgit, fără să subînţelegem numai carnavalul ca atare, în formele lui stricte şi precise, ci toată viaţa festivă a poporului, atît de bogată şi de diversă ». v. M. Bahtin, *François Rabelais şi cultura populară în Evul mediu şi în Renaştere*, trad. rom. S. Recevschi, Bucureşti, Ed. Univers, 1974, p. 241.

[4] . . . « esenţă şi în orice caz apogeu al moravurilor » v. V. Băncilă, *Duhul sărbătorii*, în Gîndirea XV, nr. 4, 1936, p. 1936, p. 165.

[5] « Experienţa festivităţii este destul de puternică pentru a constitui un scop în sine ». v. F. A. Isambert, *Fête*, în Encyclopedia Universalis France, 1970, vol. VI, p. 1040—1051. « A spune că sărbătorim ceva înseamnă că acel ceva este introdus în cadrul sărbătorii. v. J. Huizinga, *Homo ludens, Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, Trad. rom. de H. Radian, Bucureşti, Ed. Univers, 1977, p. 61.

[6] « Sărbătoarea (orice sărbătoare) este o formă primară extrem importantă a culturii umane. Festivitatea alcătuia cea de a doua viaţă a poporului, descins pentru cîtăva vreme în împărăţia utopică a comuniunii, libertăţii, egalităţii şi abundenţei ». v. M. Bahtin, op. cit., p. 13—14. « Poporul care se îndreaptă spre sanctuarele sale, se pregăteşte să-şi manifeste bucuria în comun. Consacrare, sacrificii, dansuri sacre, întreceri, reprezentări, mistere, toate sînt cuprinse în cadrul sărbătorii, întregul se desfăşoară ca sărbătoare ». v. J. Huizinga, op. cit., loc. cit., « Chiar dacă obiceiul şi sărbătoarea nu pot exista separat, totuşi, desfăşurarea lor îngemănată, pune în evidenţă un spirit aparte, specific şi de neconfundat, propriu pe de o parte ritului, pe de altă parte festivităţii». v. Paul P. Drogeanu, *cinci perifraze despre obicei şi sărbătoare*, în Revista de Etnografie şi Folclor nr. 1, 1983, p. 63.

[7] M. Bahtin, op. cit. p. 13

[8] Marcel Mauss, *Oeuvres*, vol. I, Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 30

[9] Mircea Eliade, Les Temps festif et la structure des fêtes, în *Le sacré et le profan*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 74—83.

[10] W. P. Nilsson, *Primitive time-reckoning*. Oxford University Press, 1920 pp. 324—346.

[11] O. F. Bolnow, *Neue Geborgenheit. Das Problem einer Überwindung des Existentialismus*. W. Kohlhammer Verlag, Stuttgart und Köln, 1955, p. 238—242.

[12] Roger Caillois, *Le sacré de trasgression: Théorie de la féte*, în *L'Homme et le sacré*. Paris, Gallimard, 1970, p. 121—162.

[13] Robert J. Smith, *The Art of the Festival*, în Anthropology, nr. 6, 1975.

[14] Ernst Robert Curtius, *Peisajul ideal* în *Literatura europeană şi evul mediu latin*, Trad. rom. de A. Armbruster, Bucureşti, Ed. Univers, 1970, pp. 217—237.

[15] Marcel Granet, *Fétes et chansons anciennes de la Chine*, Paris, Leroux, p. 245.

[16] Primul « Triumf » cunoscut a fost cel al lui Dionysos, de la festivităţile acestui zeu inspirîndu-se apoi Alexandru cel Mare şi romanii.

[17] O. F. Bolnow în *Der festliche Raum*, v. op. cit., p. 242, aşează festivul sub semnul trandafirului lui Rainer Maria Rilke şi a formulei « spaţiului angelic » (Je mehr Engel, dasto mehr freier Raum).

[18] B. Spinoza nota că fericirea sau bucuria (laetitia) este « trecerea omului de la o perfecţiune mai mică la una mai mare ».

https://biblioteca-digitala.ro

poezie și scenografie la emil botta

Emil Botta, în filmul «Viața nu iartă»

doina uricariu

Publicistul/eseistul

Pornind de la celebra definiție dată operei de artă de Adolf von Hildebrandt «O porțiune de apropiere tratată ca o depărtare» (Ein Stuck Nähe als Fernbild behandelt'') nu se poate să nu observăm că scenografia reprezintă în spectacolul de teatru tocmai spațiul creat prin acest transfer al apropiatului în îndepărtat, tocmai inspirata traducere a identității în alteritate. Deci scenografia ar trebui să fie artă. Și reciproca: toate artele ar trebui să fie *și* scenografie. Din această perspectivă, nu credem c-ar fi inutilă o analiză a artelor ca scenografie, o căutare a *poieticii scenografice* în muzică, poezie, pictură, arhitectură. Adesea ceea ce este doar implicit ne ajută să înțelegem mai bine explicitul. O concepție scenografică și o practică scenografică încă necercetate se află cuprinse în opera lui Emil Botta, citită mai ales pentru ipostazele «actorului» și mai puțin ale «decorului». Ori importantă, în cazul său, este cucerirea identității prin alteritate, analiza himerelor, identificarea spațiilor imaginare care exorcizează spațiul lăuntric. Dar înainte de a cerceta scenografia din poezie ori aceea din prozele cuprinse în *Trîntorul* (1938; 1967), demnă de interes ar fi cunoașterea concepției sale scenografice așa cum ne-o dezvăluie publicistica cinematografică și eseistica semnată de Emil Botta în anii

'30, în revistele *Facla*, *Vremea*, *România literară*, *Caravana*, *Ulise*, *Universul literar* ș.a. Eseurile tipărite de Emil Botta în *România literară* sînt o mină de aur. *Micul realism*, *Un motiv ocult al tăcerii*, *O nouă obiectivitate*, *Despre moartea neobișnuită*, *Sensibilități de provincie*, *Istoriografie*, *Specificul național*, *Neactual*, *Aspecte*, *Notă asupra agoniei* sau insolitul text tipărit în *Universul literar*, *Un teatru al cîinilor* (în 1939) — pornind de la o butadă a lui Cocteau: «În teatrul cîinilor cortina se ridică asupra unui os» — cuprind interesante considerații despre scenografie, și azi actuale.

Mărturisindu-și «mirajul unei producții ordonate în sensul realizării lui Fritz Lang», Emil Botta se arată atras de «lumea feerică a basmelor, a legendelor populare», în care vede o «lume profundă, secretă, acea *vie de l'espace* (s.E.B.) neperceptă de ochiul nostru și pe care numai celălalt ochi, metalic, cinematograful o poate capta». Capacitatea cinematografului de a înregistra nu numai spațiul ci viața lui, e accentuată în articolul *Pentru filmul istoric și legendar* (*Vremea*, 9 oct., 1930), unde rolul decupajului e acela de a surprinde «figurile *impalpabile*, de *umbră*, miturile istorice, marile epopei ale națiunilor». Identificarea scenografiei cu «*resurecția luminoasă» a vieții spațiului, a impalpabilului*, cu o tezaurizare a feericului și legendarului e o idee prilejuită nu numai de *Niebelungii* lui Lang. Expresionismul lui Emil Botta, încă necercetat, vizibil în numeroasele trimiteri la Edschmid și în exacerbarea unor atitudini e mărturisit și în această pledoarie care precede cu un deceniu propria creație lirică. În 1930, Emil Botta scria: «Liberi sîntem să compunem din aparențe figura tuturor realităților». Una din cele mai productive gîndiri scenografice e cuprinsă în această aserțiune, aflată într-un articol din *Vremea*, *Flacăra mică*. Scenografia ca o creație a imaginației noastre, ca «mesagiul unei alte vieți», ca o explorare a potențialului ființei e o idee omniprezentă în sincopatele articole scrise de Emil Botta care-și asumă implicit «ochiul spiritual» al lui Friedländer și «ochiul inocent» al lui Ruskin. Într-un portret făcut lui René Clair, în *Vremea* din 1930, Emil Botta se referă la o «spiritualizare a ponderabilului», citîndu-l pe mult îndrăgitul de el, Keyserling, și tot aici imaginarea spațiului e văzută ca rodul unor necontenite evaziuni, ca o plonjare în necunoscut, ca o nouă viziune, o halucinantă înlănțuire a imaginilor».

Scenografia ca lectură a virtualităților

Scenografia ca o *lectură a virtualităților*, ca intuiție a unei lumi miraculoase, creatoare de «paradisuri artificiale,» în sensul pe care ni l-a propus Baudelaire e un fertil leitmotiv al publicisticii lui Emil Botta. Actualizînd miraculosul, ea întreține misterul și numinosul, transformînd arhitectura, obiectul și spațiul în atmosferă.

Mai important însă ni se pare faptul că Emil Botta apreciază la René Clair capacitatea de a surprinde «spiritul ascuns al lucrurilor» în chiar «momentul cotidian», insistînd pe vocația regizorului francez de a face din film «un *miracol de iluzie* (s.n.), de grație copilărească, de frăgezime», de a extrage «chintesența plastică, purgată de decor și inutil». E limpede că pentru Emil Botta scenografia nu înseamnă decor ci precipitare a misterului, locuire a lui. Remarcabile sînt considerațiile sale de acum jumătate de secol, cu privire la filmul documentar, declarat «filmul viitorului», într-o vreme în care se mai poate purta cu frenezie stilul Bourget. Emil Botta preferă filmul documentar, stilul *ciné verité*, pentru faptul că evită o cantitate de procedee șablon care, «falsifică și teatralizează». Iată-l pe «teatralul» Emil Botta blamînd teatralizarea, iată-l pe îndrăgostitul de himere declarînd că în documentar «secretul e să păstrezi nuanța de veridic și de viu». De altfel Emil Botta are o concepție mai complexă asupra documentarului. În același articol vorbește despre filmul lui Jean Cocteau, *La vie d'un poète* și «documente» se arată a fi în cazul acesta tocmai «peisagiile translucide ale visului și ale morții, viziunea unei lumi stranii și ascunse asemeni izvoarelor aurifere din miezul pămîntului». Scenografie înseamnă pentru Emil Botta «realitate nu fotografiată ci *interpretată* (s.E.B.) prin jocurile de umbră și lumină». Hiperrealismul de mai tîrziu i s-ar fi părut poetului o soluție de minimă rezistență și firește organizarea spațiului prin *mimesis*. Emil Botta scrie despre scenografie interesat să discute totul «sub semnul înalt al Artei». Arta se naște din viziunea universului interior astfel că scenografia nu poate fi altceva decît o spațializare a lăuntricului, o interpretare prin cosmic a omenescului. Simptomatică pentru înțelegerea lui Emil Botta și a concepției lui scenografice implicite mi se pare a fi opțiunea acestui creator «hipersubiectiv» pentru impersonalizare în artă. Într-un articol intitulat *Tot presa cinematografică*, apărut în 1931, în *Vremea* sînt scoase de sub sfera artei «pletora anecdotismului și balastul vieții romanțate», «pentru că în adevărata artă creatorul trece pe un plan secundar», firește «creatorul cu micile și omeneștile sale întîmplări...». Mai important mi se pare a fi decît orice aserțiune sau meditație de genul acestora reproduse de noi, antidogmatismul funciar al concepției lui Emil Botta despre artă. Scriitorul de mai tîrziu a ales de la douăzeci de ani *mișcarea*, *relativizarea*, *devenirea* concepțiilor și operatorilor artistici: «continua devenire, viața însăși ondulatorie și diversă, nu încap în formule». Într-un articol despre *Stilul cinematografic*, tipărit în 1932, în *Ulise*, descoperim un text esențial pentru înțelegerea gîndirii și practicii scenografice emilbottiene. Scriitorul observă că «acest pas în procedee identice întreține iluzia unei evoluțiuni a stilului». Emil Botta leagă mereu reala evoluție a stilului de confruntarea identității cu alteritatea, demers kierkegaardian recunoscut într-o «alegorie» ce însoțește o pseudoprefață la volumul de desene sub titlul *Balamuc Palace Hotel*, alegorie unde apare ca personaj Johannes de Silentio (devenit Johannes de Silentius), nume sub care și-a tipărit Kierkegaard, *Teamă și cutremur (Frygt of Boeven)* la 7 octombrie 1843.

Viziune a lumii, spațializare a sinelui

Scenografia ca *viziune asupra lumii* și *spațializare a sinelui* depășește calitățile unei structurări a practicabilelor și luminii în care primează ornamentul, cutia existențială. Ea este altceva decît «monoton repaos în locuri evidente», mai mult decît o structură izomorfă, tautologică pînă la urmă. Viziunea, *scenografia ca viziune* nu pot fi decît mișcare lăuntrică adusă la suprafață. Emil Botta înțelege rolul spațiului, limitat prin scenografie de a provoca împrejurări dinamice, cîmpuri de forță». De aici viziunea prezintă un anume «caracter ireductibil, pe care nu-l putem asocia de categorie și grup». «Înțelegerea artei ca «dualism al unei substanțe comune» (scenografia este statică și dinamică, limitare și dezmărginire), ca «foame nietzscheeană de lucruri bune și rele», ca «simpatie cu obiectul nediferențiat» sînt omologate de Emil Botta cu arta și drumurile ce i se deschid, calități prețuite în tehnica unui Eisenstein. Arta ca metamorfoză și devenire este o credință îmbrățișată încă din tinerețe de Emil Botta, și exemplul citat cu predilecție este acela al celebrei povestiri scrise de Robert Louis Stevenson, *L'étrange cas du Dr. Jekyll*. În articolul *Climatele filmului*, Emil Botta declară la douăzeci de ani: «prefer acest zig-zag pe care întîlnesc surprizele». Interesantă este și opțiunea pentru problematizare adăugată celei pentru mister: «cultura e valabilă prin problemele de care e agitată (Dacă le rezolvă sau nu mi-e indiferent). Evoluția e însăși tensiunea, dorul fără finalități pozitive... Totul e căutare, neliniște, incert... Definitivul, fenomenul limită, echivalează cu o intrare în moarte». Trebuie adăugat însă faptul că pentru Emil Botta esențială este mișcarea lăuntrică iar nu mecanica exterioară. Energetismului îi este opusă reculegerea, dinamismului exterior, aparentul repaos lăuntric din vis, stare de veghe sau reverie. Articolele lui Emil Botta pe problemele cinematografice depășesc, prin generalizările pe care le ating discuțiile reduse la imaginea întregistrată pe banda de celuloid. Într-un text publicat în *Facla*, în 1933, scriitorul susține funcțiile *metodei indirecte* în artă, alegere ce va caracteriza întreaga sa operă, inclusiv scenografia în care se desfășoară monologul ori dialogul cosmic al atîtor poeme, spațializînd indirect, prin jocul refracțiilor și al anamorfozelor, proiecțiile eului, obligate să se (răs)frîngă în medii disparate, hibride, într-un zig-zag al regnurilor și pulsiunilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Spațiul e personaj și personajul e spațiu

Pentru Emil Botta, « teatrul (deci și scenografia) este suprarealitate, supraistorie, ponderabil spiritualizat și se înrudește mult cu metamorfozele visului proteic și factice, cu vedeniile și cu celălalt tărîm nefiresc ». « . . . Scena e o fereastră prin care se călătorește dincolo, în neantul convențional, unde ochiul poate adînci și explora semne și lucruri nemaipomenite ». Ideile acestea susținute într-un articol tipărit în 1936, în *Vremea* despre *Haig Acterian și minciunile adevărate* ne reamintesc unul din primele texte semnate de Emil Botta, în *Facla*, apărut sub un titlu simptomatic, *Elogiul ipocriziei*. Precizînd că ipocrizia are ca etimon pe grecescul *hupocrisis* care înseamnă joc, piesă de teatru, « elogiul ipocriziei » se va traduce prin elogiul jocului de teatru. Personajul acestei proze, Joseph Turmel, trăiește dincolo de « prozaic și gest, de vocea cu modulări convenționale », simbolizînd avatarurile « gîndului discontinuu, a actului fără mobil logic, a acceptării sau refuzului nedeterminate ». Existența lui se desfășoară într-un spațiu « discontinuu, ambiguu », într-o « altă dimensiune pe care nu o pot stabili și care provoacă acest joc perpetuu de negru și alb cu penumbrele și nuanțele lui medii ». Vorbind despre sine, Joseph Turmel recunoaște un lucru esențial pentru definirea artei și scenografiei specifice lui Emil Botta: « Nu sînt niciodată eu, inițial și drept ci totdeauna vacant, reflex al nenumăraților alții care mă domină ». Tot despre Joseph Turmel aflăm că ar « conduce latent ochiul » povestitorului, exercitînd asupra acestuia un determinism de-a dreptul cosmic. « Afirm că natura însăși e compusă după stilul și normele lui ». Pirandellianul personaj descris de Emil Bottta, care seamănă într-atît cu Gengé Moscarda din *Unul, nici unul, o sută de mii*, ne oferă cheia unei opere în care *Spațiul e personaj și personajul e spațiu*, în măsura în care monologul e scenografie indirect construită și scenografia limbajul prin care se rostește indirect monologul. La Emil Botta și costumul și cel mai invizibil detaliu scenografic devin personaj după cum personajul se transformă în marionetă, în costumul sau spațiul ce configurează o intuiție lirică. O mulțime de Joseph Turmel acoperă ca o mască această față virtuală și nelimitată a eului: « Aceste măști acoperă o față virtuală: eu ». Concepția despre artă a lui Emil Botta precum și opera lui, interesate de forarea subiectivității, poartă pecetea unei pasiuni a infinitului, zămislitoare a Individului și Adevărului. Travestiurile, elementele de scenografie definesc un spațiu existențialist, organizat după această definiție kierkegaardiană care stă, poate în necunoștință de cauză, la baza atîtor realizări scenografice, legate de arta spectacolului, « pasiunea infinitului este chiar subiectivitatea și subiectivitatea este în felul acesta adevărul ».

Scenografia ca mască

În teatru nu numai actorii ci și spațiul în care se mișcă poartă o mască, actualizînd una sau mai multe fețe virtuale ale textului dramatic. Această antropomorfizare a spațiului care devine nu numai personaj ci și personaj mascat e una din lecțiile esențiale pe care ni le oferă lectura poeziei lui Emil Botta, din unghiul de vedere scenografic. Oricît de rebarbativă ni s-ar părea această lectură, infuzia de alteritate pe care-o presupune — ea circumscrie totuși și altfel o identitate, un stil artistic. Numeroase poeme își construiesc scenografia ca *spațiu-sperietoare*, corespunzînd practicii măștilor sperietoare. Apocalipsele sînt în fond asemenea spații născătoare de panică și redempțiune. *Spațiul-Gorgonă* se opune *scenografiei* proteguitoare, care se lasă investită cu semnificații benefice, chiar dacă e aceeași cameră tapetată cu oglinzi din atîtea proze sau poeme, ori scara ori codrul, ori firmamentul cu sidere. Această *deghizare* a ideii artistice prin scenografie îi asigură lui Emil Botta o remarcabilă libertate de limbaj. Spațiul, *Scenografia ca mască* nu ascund decît pentru a revela, așezînd un *obstacol* între spectatori și spectacol ce provoacă tensiunile pomenite în acel articol din tinerețe. Unele populații braziliene își construiau casele sau colibele sub formă de mască. « Scenograful » Emil Botta adoptă în multe poeme această tehnică și spațiul devine un simulacru, un *trompe l'oeil* al ființei proteice. « Scenografiile » poemelor și prozelor lui Emil Botta alcătuiesc un fabulos muzeu imaginar. Ele organizează spațiul ca *uimire* și *provocare*, ca *stare de grație* și *angoasă*, într-o arhitectură și suită de costume ce concretizează tensiuni psihice, « fără sațiu ». Antropomorfizarea « scenei », evanescența decorului sau identificarea acestuia cu himera ce-a provocat dorul fără sațiu al personajelor ne ajută să asemuim « scenografia » unor poeme cu o *gorgoneion*. Nu poate trece neobservată organizarea spațiului în *viziuni speculare* și acest apel la oglinzi, omniprezent, ne amintește de Perseu care vrînd s-o elibereze pe Andromeda a tăiat capul Meduzei, avînd grijă, cu ajutorul unei oglinzi, ca să n-o privească direct. Mitul lui Perseu și al Andromedei a intrat în orice propedeutică a scenografiei. Oglinzile proiectînd o porțiune de apropiere în depărtare sînt mai mult decît « hieroglife ale adevărului », sau « simboluri ale amăgirii » ori însemne ale « perfecțiunii unei viziuni exacte și complete ». Ele personifică *prudența, înțelepciunea* și scenografiile speculare sînt și spații ale prudenței, spații care exorcizează prin multiplicare, căci *reflectînd* himerele ori drama și disoluția le *trimit înapoi*. Scenografia ca o oglindă la propriu sau la figurat a ființei este o scenografie care trimite înapoi la personaj gîndurile și trăirile personajului. Ea asigură astfel un spațiu de inițiere: e o replică dată timpului și ființei cu înțelepciunea « oglinzii fără de pată ». În opera lui Emil Botta aceste atribute ale scenografiei pot fi analizate cu profit pentru orice scenograf de profesie. Există o scenografie tragică avînd rolul de a submina și de a îmblînzi puterile destinului, numindu-le. *Spațiul ca apărare și luptă*, cel *de inițiere* sau dimpotrivă *spațiul-capcană*, *spațiul indiferent* sau cel *participativ* lucrează la impersonalizarea sau egocentrizarea trăirilor. Scenografiile emilbottiene mizează concomitent pe articulare și dezarticulare, pe ordine și dezordine, pe transparență și hibridare, pe sincronism și anacronism, fiind rodul unui *proiect* unde *aedificabo* și *destruam* sînt gesturi concomitente ale creatorului. Scenografiile emilbottiene sînt spații care *inhibă* și *exhibă* în egală măsură, amestecînd formele, modelîndu-le pentru violență sau pentru surdină. *Scenografia ca himeră*, ca *epifanie a invizibilului* hrănește în dinamica ei impalpabilă ritmurile sufletului și ritmurile cosmosului. Devine astfel un spațiu care *provoacă* și *întreține* comunicarea cu alte tărîmuri ale semnificației. Glisarea planurilor, parcurgerea spațiului lăuntric sau exterior comparabilă cu un *glissando* vijelios sau melancolic, traduc prin scenografie și viziune atemporalul și imanența, adevărul și iluzia, absolutul și provizoriul. Există numeroase spații expresioniste, de turbionare la Emil Botta nu numai în scenografiile care asigură un loc de exprimare strigătului, bufonului, « arlechinului speriat de moarte ». Tipică pentru poezia celui ce a creat din *Întunecatul April* un *spațiu-timp* inconfundabil este organizarea *spațiului ca alai*, ca *tărîm al împresurărilor și asediului*, ca *loc sărbătoresc* și *cosmos carnavalesc*, în fine reprezentarea lumii ca sărbătoare și ambivalență, ca un *tărîm al hibridărilor* și metamorfozei în care se întîlnesc însemnele paradisiace și cele infernale. Grimasele obiectelor, isteria lucrurilor, delirul și rîsul decorului, contorsiunile « arborilor în delir » — amintindu-ni-l pe Van Gogh cel ce visa să picteze chipuri în peisaj, « autoportrete cu măști », avînd un corespondent în pictura lui Ensor, toată această stihie a scenograficului vizionar se înscrie într-o limpede voință de proliferare, vădind ispita anamorfozelor și a îngemănărilor baroce. Scenografiile hibride sînt tipice pentru Emil Botta, scenografiile utilizînd principiul licantropiilor, insolite, abstruse, provocatoare. Rostul acestor *lumi închipuite* este pînă la urmă resuscitarea unui spațiu *alegoric* sau *mitic*, a unui teritoriu miraculos. Pădurea, cerul, noaptea, salonul asigură locuri unde se cultivă iluzia unei protecții sau disoluții, amestecînd fantezia și fixismul aranjamentelor monocorde cu hipertrofia diversității. Un loc important pare să-l dețină scenografia mondenității, remarcabil construită în *Domnul Amărăciune*, poem ce amintește prin stil compoziții semnate, Watteau, Guardi, Toulouse-Lautrec, Longhi în care e reprezentată întîlnirea cu moartea.

Locuirea Himerei

Înainte de a-și tipări volumul de debut, Emil Botta a publicat un grupaj de versuri în *Ideea Românească* sub titlul generic de *Marele Păianjen*. Citind aceste poeme, Eugen Ionescu va saluta « un mare poet », « un ultim alexandrin în calea invaziei barbarilor ». *Marele Păianjen* devine și astfel un titlu emblematic în creația lui Emil Botta, iar scenografiile acestui mare țesător de iluzii par să-și revendice durata unor măști din Oceania, din noile Hebride sculptate în lemnul cel mai perisabil, cel al ferigii arborescente ornate apoi cu un decor de pînză de păianjen. *Spațiul-himeră, spațiul ca epifanie* sau cel *efemeridă* probează încă o dată legătura dintre mască și scenografie, marcînd din nou funcția alterității de a ascunde / revela identitatea, o dialectică a înșelătoriei, un *trompe l'oeil* esențial în artă (și scenografie) prin care ființa devine spațiu și timp, iar timpul și spațiul — ființă. Poezie și scenografie la Emil Botta se întrepătrund, accentuînd senzația de trăire concomitentă în real și în fantezie: « Eram în real, în concret și totuși eram într-un domeniu al fanteziei. . . Ceea ce vă spun este exact, nu riguros exact ». Extrasă dintr-un interviu al lui Emil Botta, această profesiune de credință conturează opțiunea pentru o scenografie deschisă, neînțepenită în sensuri univoce, în care pînă și abstracția sau starea de spirit să-și afle o transfigurare concretă, proliferantă asemeni melancoliei din gravura lui Dürer. Dincolo de limitele unui simbolism înregimentabil cultural, Emil Botta cultivă temerar *licențele* scenografice, anacronismele, astfel că Natură rimează la el cu cultură într-un topos ireverențios, pus mereu pe tăgadă și bravadă, clădit din artificiu și sinceritate, din realitate și himeră. Pentru Keyserling, drumul cel mai scurt către sine ar fi călătoria în jurul lumii. În « scenografia » emilbottiană e limpede această viziune asupra spațiului imaginar (scenic) reliefînd, în fond, o ex-centricitate a idealului și a eu-lui. Lui Keyserling i l-am putea adăuga pe Xavier de Maistre cu al său « voyage autour de ma chambre ». Emil Botta ne ajută să înțelegem că ambele călătorii, în jurul lumii sau al propriei camere, valorizează o scenografie interesată să construiască drumul cel mai scurt către sine, prin aceeași trecere a apropiatului în îndepărtat, a identității în alteritate visate de un Hildebrandt, de un Kierkegaard sau de Emil Botta, independent de scenografie și totuși în sensul legilor ei.

arta plastică,

adrian silvan ionescu

Natura a început să semene cu peisajele domnului Whistler

OSCAR WILDE

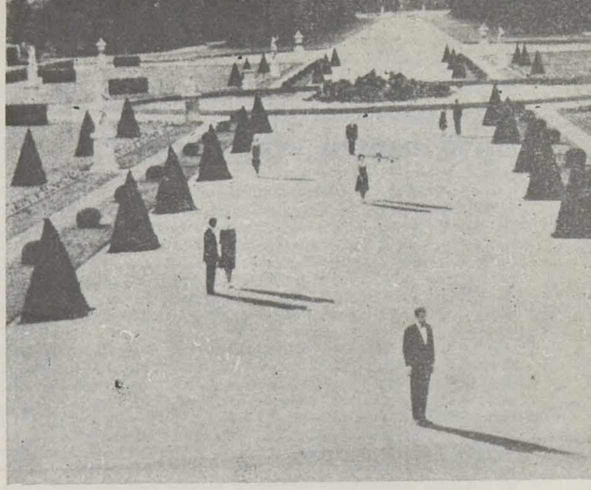
În cadrul artelor vizuale nu pot exista limite sau demarcații stricte — sînt doar diferențe în tehnicile de realizare dar genurile se înrudesc. Arta filmului, spre pildă, poate fi analizată prin prisma artelor plastice, tridimensionalitatea spectacolului în mișcare, cu profunzime și volum, poate fi studiată prin bidimensionalitatea imaginii, a ecranului reproducător. Se vor recunoaște compoziții întîlnite în picturi celebre ca și filme dominate de unul dintre genurile artelor plastice: portret (« Copilul sălbatic » 1968, Regia: François Truffaut; « Tess », 1979, R: Roman Polanski; « Agonia », 1981, R: Elem Klimov),

1. Filmul « Ștefan Luchian », instantaneu din timpul filmării (fotografie de Mihai Oroveanu)

scenă de gen (« Piesă neterminată pentru pianină mecanică », 1977, R: Nikita Mihalkov; Dueliștii », 1977, R: Ridley Scott), alegorie (« Dodes'ka-den », 1970, R: Akira Kurosawa; « Călăuza », 1979, R. Andrei Tarkovski), peisaj (« Departe de lumea dezlănțuită », 1967, R: John Schlesinger), natură statică (chiar dacă personajele sînt în acțiune viziunea regizorală poate fi aceea a unui naturmortist prin îndărătnicia cu care aparatul insistă asupra detaliilor, a pozițiilor și chiar a figurilor surprinse într-o nefirească împietrire — « Anul trecut la Marienbad », 1961, R: Alain Resnais; « Focul fatidic », 1963, R: Louis Malle; « Euro-

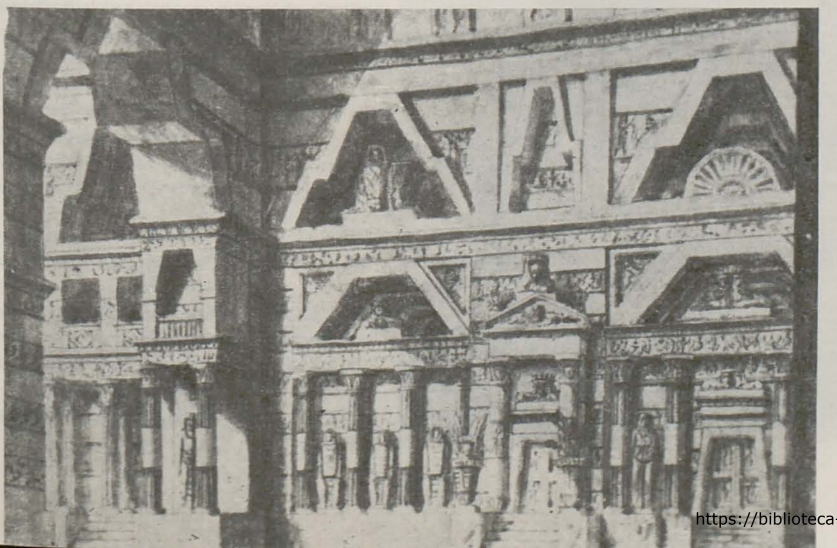
https://biblioteca-digitala.ro

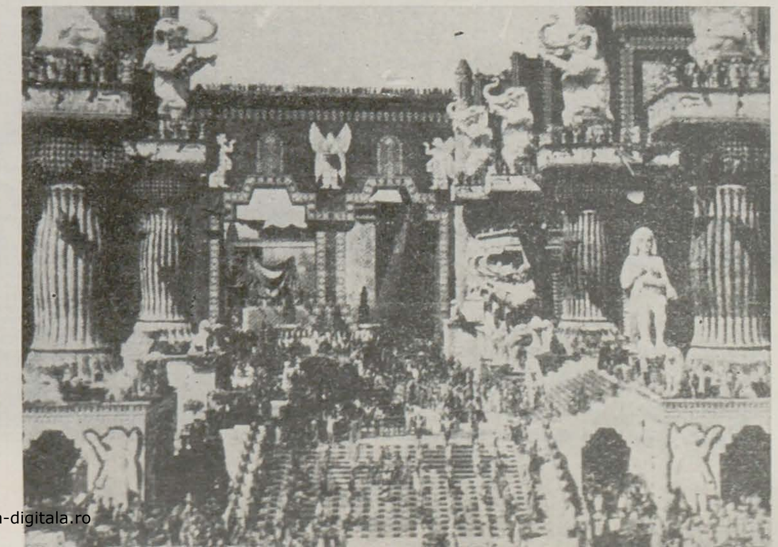
sursă pentru arta filmului



1. *Expresionismul imaginii de film; « Căruța fantomă », 1920, regia Victor Sjostrom (vezi il. 5)*
2. *Voluntar din armata de la Rin, 1796, acuarelă executată după natură de Benjamin Zix (vezi il. 1, p. 34)*
3. *Sală de palat oriental, cca 1818, de Pierre-Luc-Charles Cicéri, scenograf francez care a lucrat o vreme și la New York (vezi il. 6)*
4. *Viziune de natur-mortist, « Anul trecut la Marienbad », 1961, Regia Alain Resnais*
5. *Expresionism plastic — « Sfatul », 1898, de Käthe Kollwitz*
6. *Influența schițelor lui Cicéri asupra fabuloaselor decoruri ale Babilonului din « Intoleranță », 1916, regia D. W. Griffith*

penii », 1979, R: James Ivory). Bineînțeles, acestea se întrepătrund și putem găsi reunite în aceeași peliculă cîteva sau chiar toate la un loc dar cu predominarea uneia care obligă înscrierea ei într-una dintre categorii.
Au existat momente cînd un curent proaspăt apărut s-a făcut simțit atît în artele plastice cît și în cele ale spectacolului aproape în același timp, fără supremația unora asupra celorlalte, și cu influențe reciproce. Așa s-a întîmplat cu expresionismul german, cineaștii și pictorii dezvoltîndu-l în paralel, independent, și difuzîndu-l în străinătate. Dar nu vom găsi similitudini cu nici unul dintre compatrioții plasticieni la Friedrich Wilhelm Murnau sau Fritz Lang; în schimb găsim în « Căruța fantomă », 1920, de suedezul Victor Sjöström asemănări irecuzabile cu grafica Käthe-i Kollwitz sau în « Patimile Ioanei d'Arc », 1928, de danezul Carl Theodor Dreyer fizionomii caricaturale, voit urîte ca marcă a răului, pe linia lui Georg Grosz. La fel cu suprarealismul ce are ca rezultat cinematografic « Cîinele andaluz » (1928) și « Vîrsta de aur » (1930) ale lui Luis Buñuel.
A șaptea artă poate fi și ea încadrată matricei stilistice propusă de Heinrich Wölfflin pentru artele plastice, stilului grafic fiindu-i corespondente peliculele din epoca mută ce-și bazau efectele pe expresie, gestică, contururi puternice, umbre și lumini delimitate net; stilul plastic va caracteriza mai toate filmele de după aceea, cele sonore alb-negru și color, în vreme ce stilul pictural rămîne apanajul unor maeștri ai regiei, ce știu să le mînuiască pe toate cu inegalabilă dexteritate și să confere producțiilor lor o cromatică aparte (chiar dacă uneori preferă acromatismele). Marii regizori, posesori ai unei vaste culturi și ai unui gust ireproșabil, își concep filmele ca pe un tot unitar, supraveghind în același timp jocul actoricesc, scenografia, imaginea, montarea și dînd chiar sugestii de fond sonor, spre a crea o operă completă cu mare forță de sugestie și expresie.
S-ar putea înțelege că picturale ar fi numai filmele dedicate vieții pictorilor care, și așa, nu au fost prea multe. Dar nici « Agonie și extaz » (1965, R: Carol Reed), nici « Van Gogh » (1956, R: Vincente Minnelli) sau « Montparnasse 19 » (1958, R: Jacques Becker) nu au depășit stilul plastic; în schimb « Csontváry » (1979, R: Huszárik Zoltán) dezvoltat pe două planuri ale realității, una contemporană, alta trecută dar la fel de adevărată — cel al vieții actorului ce avea să-l întrupeze pe pictor și cel al vieții pictorului evocat, evoluînd paralel, interferîndu-se și uneori coincizînd în chip dramatic — îmbină în mod strălucit atît opere ale ciudatului artist cît și imagini influențate de acestea, parcă decurgînd din ele și impunîndu-și paleta și personalitatea însăși naturii care le inspirase și generase trăirile respective autorului lor. Astfel, pelicula este cu ușurință susceptibilă de a fi abor-





https://biblioteca-digitala.ro

arta plastică, sursă pentru arta filmului

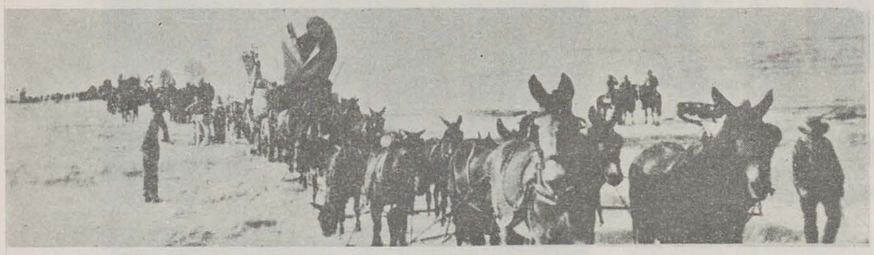
1. Filmul « Napoleon », 1927, regia Abel Gance (trei imagini proiectate simultan, inovație de răsunet în epocă)

2. « Caravana merge spre Vest », 1923, regia James Cruze (vezi și il. 3)

3. « Convoi de căruțe spre Vest » de W.H.D. Koerner

4. Toshiro Mifune în rolul banditului din « Rashomon », 1950, regia Akira Kurosawa (vezi il.5)

5. Actor de teatru kabuki interpretînd pe piratul Kezori Kuemon, stampă de Kuniyoshi, 1837



dată printr-o analiză plastică. Același lucru se întîmplă cu « Ștefan Luchian » (1981, R: Nicolae Mărgineanu) ce se bazează pe nediferențierea cromatică dintre pînzele și modelele vii ale pictorului « Safta florăreasa », « Moș Nicolae cobzarul », florile), deci între frumosul artistic și cel natural. Acestea sînt însă cazuri excepționale de împletire fericită între creațiile de certă valoare ale unor artiști omagiați în filme și filmele înseși, ce nu se pot nutri decît din operele lor ca subiect principal și implicit al vieții acestora. Dar nu de puține ori, regizori cu har își găsesc sursele de inspirație în artele plastice, dacă nu neapărat în elementele de bază ale compunerii cadrului atunci cu siguranță în detalii. Toate curentele ce își bazează sintaxa plastică pe redarea naturalistă și observația la obiect a mediului înconjurător — neoclasicism, romantism, realism, academism — au influențat arta filmului prin documentarismul lor acerb, care dădea indicii prețioase scenografiei.

Filmul istoric și de război a fost poate cel mai tributar capodoperelor penelului: Abel Gance, pentru « Napoleon » (1925—1927) și « Austerlitz » (1960) (cît și pentru « Napoleon în Insula Sf. Elena », 1929, R: Lupu Pick, unde a fost scenarist) a folosit ca document lucrări de Jacques Louis David, Antoine Jean Gros, François Gérard, Jean Baptiste Philippoteaux, Horace Vernet, etc. Nu numa observarea cu atenție a portretelor lui Napoleon la diverse vîrste sau a celorlalte personaje importante ale vremii (Marat, Robespierre, Danton, Joséphina, m-me Recamier, mareșalii Franței) dar chiar și tipul omului modest din popor, al ultimului grenadier din gardă, este supus unei minuțioase cercetări pentru a alege exact actorii potriviți rolului în vederea reconstituirii fidele a epocii — și este greu de imaginat un alt tînăr general Bonaparte decît cel interpretat de Albert Dieudonné în 1927. Pentru producții ulterioare dedicate primului imperiu francez se respectă aceeași rigoare: în « Război și pace » (1965—1967) și « Waterloo » (1970), Serghei Bondarciuk a avut la dispoziție galeria de la Ermitaj consacrată campaniei din 1812 ce reunește portrete ale capetelor încoronate din coaliția antinapoleoneană, cîțiva dintre principalii comandanți militari străini și toți comandanții ruși, opere minuțios executate (uneori preferînd aprofundarea finisajului epoleților și decorațiilor în detrimentul trăsăturilor fizionomice) de un obscur pictor englez, George Dawe. Chiar « Independența României » (1912, R: Grigore Brezeanu) — primul film românesc de lung metraj, realizat la 35 de ani de la conflagrația balcanică din 1877—1878, cînd mai trăiau încă destul de mulți dintre combatanții de atunci care puteau sluji de consultanți științifici — întrebuințează picturile istorice ale lui Nicolae Grigorescu pentru autenticitatea și claritatea redării, mai exacte poate decît orice relatare a foștilor participanți ale căror amintiri erau filtrate prin negura timpului: majoritatea atacurilor de infanterie urmăresc linia oblică, agresivă, orientată din dreapta jos spre stînga mijloc a « Atacului de la Smîrdan »; cavaleriștii au poziția mîndră și avîntată a « Vedetei » sau « Călărașului » iar convoaiele mizerabile de prizionieri turci conțin toată compasiunea pe care o pusese artistul în astfel de schițe. Și, cu toate scenele idilice sau melodramatice de inspirație livrască, pe linia poeziilor lui Alecsandri—Coșbuc, filmul nu cade în declamatorism facil și nu alege nimic din imaginile, la fel de veridice dar mai puțin tensionate și cu înclinație spre anecdotic și expozitiv, lucrate tot în timpul campaniei dar în spatele liniilor de G. D. Mirea, Sava Henția și Szathmàri.

Flimele cu samurai ale lui Akira Kurosawa sînt, evident, tributare stampei japoneze atît de variată ca tematică și de bogată în sensuri și sugestii — de la scenele de teatru cu actori celebri în roluri de marcă, la cele de gen, cu interioare, cu toaleta și eleganța gheișelor, pînă la manualele de artă a ceaiului sau arte marțiale, toate admirabil ilustrate — încît realizează aproape singure scenografia și jocul de scenă.

La începuturile lui, ce coincideau cu pionieratul cinematografului, westernul — el însuși film istoric ce evoca epopeea cuceririi pămînturilor virgine și formarea națiunii americane — a beneficiat de asistența de specialitate a unora dintre eroii care participaseră la marea aventură precum fostul bandit notoriu Emmett Dalton, fostul sheriff Wyatt Earp sau celebrul cercetaș Buffalo Bill. Dar odată cu dispariția acestor veterani doldora de amintiri nu a mai rămas altă sursă documentară decît lucrările pictorilor ce și-au dedicat arta descrierii West-ului sub toate aspectele lui. « Capcana » (1966, R: Sidney Hayers) și « Jeremiah Johnson » (1972, R: Sidney Pollack), ocupîndu-se de viața trapperilor și a indienilor din deceniile doi și trei ale secolului al XIX-lea, au ca sursă picturile lui George Catlin, Karl Bodmer și Alfred Jacob Miller. Filmele cu cowboy, cu dueluri în mijlocul străzii și bătăi în saloon sau cu încleștări dramatice ale convoaielor de coloniști sau ale armatei cu indienii, de prin 1870—1890, urmăreau lucrările lui Frederic Remington, Charles M. Russell și Charles Schreyvogel și a unei întregi pleiade de epigoni ai acestora. Unii cineaști compun imagini întregi pornind de la operele lor, cu decorul și plasarea personajelor în același fel; ba, uneori, cîte un stop cadru ce este o reproducere a vreunei lucrări, prinde viață ca un tablou vivant. John Ford, Howard Hawks, Henry Hathaway, John Sturges etc, nu se sfiesc să copieze fidel amănunte de atmosferă, port și fizionimie, în gestul lor nefiind vorba de pastișe ci de un omagiu adus rigorii documentare a înaintașilor ce avuseseră norocul să trăiască pe viu acea epocă glorioasă pe care ei o recreau cît mai veridic pe peliculă. Aceasta este valabil și pentru ecranizări și filme de epocă în care se remarcă două școli, cea sovietică și cea engleză, la fel de scrupuloase în conferirea atmosferei și în detalii. Regizorii sovietici sînt excelenți cunoscători ai picturii rusești din secolul trecut. Secvențele lor cu păduri, dealuri golașe deschise spre o luncă unde șerpuiește un rîu, drumuri desfundate sau alei de parc străjuite de mesteceni (« Război și pace », 1965—1968, R: Serghei Bondarciuk; « Cîteva zile din viața lui Oblomov », 1979, R: Nikita Mihalkov; « Rîpa », 1983, R: Vladimir Vangherov) nu pot să nu amintească de peisagistica lui Ivan Ivanovici Șișkin sau Isaak Ilici Levitan. Realismul critic al lui Vasili Grigorievici Perov, coroborat cu lectura atentă a clasicilor literaturii ruse, are efecte deosebite asupra inegalabilului peliculelor de acest fel: predicile lungi și plicticoase în fața unor enoriași distrați, indiferenți sau . . . surzi, ca și mesele sardanapalice de la mănăstire se întîlnesc în « Părintele Serghii »

(1980, R: Igor Talankin); fizionomiile și veșmintele vînătorilor ce stau la taclale lăudăroase le întîlnim în « O dramă la vînătoare » (1976, R: Emil Loteanu); tipul de eremiți și vagabonzi zdrențăroși în « Agonia » (1981, R: Elem Klimov) și iar « Părintele Serghii »; și exemplele ar putea continua căci în ecranizări este imposibil de evitat confruntarea textului literar cu iconografia, atît de ilustrativ-narativă, a epocii.

Filmul de evocare istorică (mai veche decît cea contemporană, în curs) a găsit totdeauna cea mai bună bază documentară în pictură care, pe lîngă sugestii scenografice, îi oferea și un bun exemplu compozițional și cromatic ce, atunci cînd era urmat, se repercuta cu prisosință asupra calităților estetice ale peliculei, asigurîndu-i un loc între capodoperele cinematografice.

https://biblioteca-digitala.ro

caiet de spectacol

mateiu i. caragiale — cîteva măşti

călin dan

substanța întrevăzută n-a fost trasă
toată în paginile cărții
G. CĂLINESCU

Scenografia — mecanică a lecturii

Găsesc, întîmplător, o posibilă explicație la efortul (nesistematic) depus mai recent pentru provocarea unei lecturi a textului literar pe baza criteriilor vizualității. În « Insula lui Euthanasius », Mircea Eliade motivează obstinația cu care urmărește simbolurile « ecumenice » la autorii moderni prin șansa acestei cercetări de a stabili bazele metafizice ale gîndirii acelora. Căutînd urma de impact a modelelor vizuale asupra unor discursuri literare, se obține o altă stază « ecumenică », a ochiului generator de simboluri conducînd, de asemenea, către o cheie meta-fizică.

Lectura lui Mateiu I. Caragiale în acest sistem s-a dovedit, într-o primă fază, profund nerodnică. Textele sale trăiesc, la nivel expresiv, prin extraordinara invenție verbală, prin exploatarea și urmărirea vădită a efectelor de sonoritate. Asemeni lui Caragiale tatăl (alăturare de care nu va scăpa nicicînd), Mateiu este un auditiv, cultivînd deliciile verbului ca formă de expresie suficientă sieși.

Se naște atunci « ideea unui pariu invers »; textul instituie o « fizică »; scenografia, o « mecanică » a sa (iar mecanica este, după cum știm, « paradisul științelor » —Leonardo); dincolo de aceasta se poate deduce proiecția unei meta-fizici tridimensionate — spectacolul ipotetic, încărcat de toate semnele care dospesc în materia cărții.

Motivații 1

Comentariile la romanul « Craii de Curtea veche » — opera mateină prin excelență, pentru care « Pajere » și « Remember » (asemenea excelentei corespondențe a tinereții) nu sînt decît o pregătire psihologică, o « punere în starea de a face » — comentariile, deci, se grupează în două direcții opuse. Pe de o parte, este susținută factura « realistă » a cărții, pe de alta se absolutizează caracterul său poematic, de evocare lirică. Adevărul este, ca întotdeauna, la mijloc și la o lectură atentă se poate observa fractura violentă pe care o suferă narațiunea, extrem de sinuoasă, din momentul cînd Gore Pirgu irumpe acasă la Pantazi, în strada Modei, întrerupînd starea de visare edenică în care acesta se complăcea împreună cu Povestitorul. Urmează de acolo o înșiruire — rapidă și liniară — de evenimente: moartea lui Sumbasacu Pirgu, ascensiunea ilustrului său fiu, vizitele la Arnoteni, falimentul lui Gorică, codoșlîcul acestuia pe lîngă Pașadia, conflictul Pașadia-Pantazi pentru mîna Ilincăi, moartea acesteia, moartea Măgureanului, plecarea lui Pantazi. Totul proiectat pe o imagerie socială executată în apă tare, cu o vervă drăcească demnă de bătrînul Caragiale, dar cu o voluptate a cinismului străină aceluia. Romanul realist se află aici, circumscris cu grijă în masa textului.

Mai mult de jumătate însă, cartea este o prezentare — lirică, repetăm — a crailor, înainte de întovărășirea lor sub semnul călăuzitor al lui Pirgu și, apoi, în timpul guvernării acestuia asupra reuniunilor nocturne, o relatare complicată a protocolului destrăbălării lor distinse și grave.

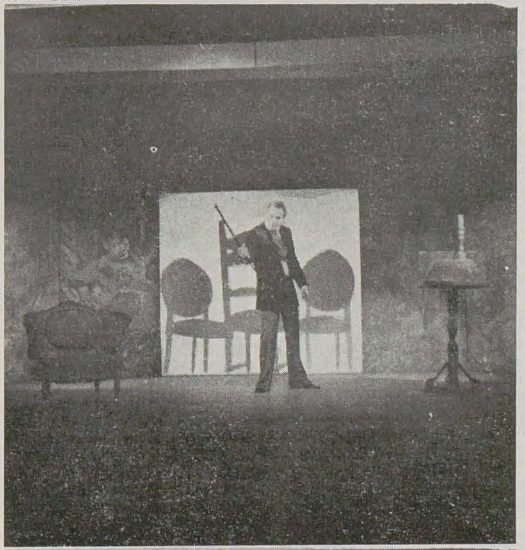
Orice punere în scenă (sau în imagine filmică) a romanului trebuie să țină seama de această polaritate și să o rezolve conform uneia din soluțiile: a) prezentare narativă, cu reconstituirea « arheologică » a epocii; b) prezentarea « poetică », accentuîndu-se latura simbolică; c) căutarea unei sinteze între aceste două atitudini, lucru rezolvabil în formula « barocă » pe care o aplică adesea teatrul și filmul contemporan.

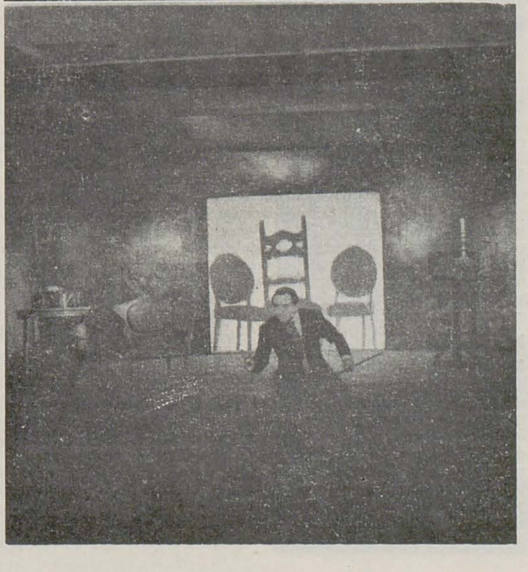
Montarea lui Alexandru Repan — « Pagini din Craii de Curte veche » (teatrul Nottara, stagiunea 1984—1985, reluare), este exterioară formulelor deduse aici din text, bazîndu-se exclusiv pe prezența magnetică a recitatorului. Sensurile, simbolice sînt eludate, narațiunea nu este « jucată », ci debitată verbal, iar vizualizarea textului nu există practic, scenografia lui Sică Rusescu făcînd un cadraj minim, bazat pe jocuri de lumini crepusculare și de culori ce se împletesc orgiastic.

Spectacolul-lectură de la Nottara are, pe lîngă exploatarea unei remarcabile performanțe actoricești, meritul de a demonstra calitățile de autoportanță ale textului matein. Simpla sa citire într-un cadru solemn și despuiat de detalii este un prilej de delectare. Această « probă a capodoperei » ne îndreptățește în tentativa de a propune alte chei de lectură.

Opus magnus

« Craii de Curtea veche » are structura unei opere alchimice. La Mateiu alchimia nu este însă o « tehnică spirituală » (Eliade), nici o documentație neatestînd atare preocupări la eruditul heraldist. Mai mult, în avîntata omelie asupra veacului iubit, al XVIII-lea, numele contelui de Saint-Germain, ale lui Cagliostro, Mesmer, Swedenborg, exponenți cu toții ai unei mentalități masonic-alchimice, bazată pe magie și cabală, sînt menționate într-un subtil contrast depreciativ cu ale lui Scheele și Lavoisier (primii inventă « bazaconii », cei din urmă fac « lucrări »). În sciziunea care, din secolul al XVI-lea, desface din tulpina alchimiei ramurile chimiei și filosofiei ermetice, Mateiu, acest « tehnician » al tainei, face o opțiune surprinzătoare pentru raționalismul științific, în fața misterelor oculte.





Alexandru Repan în spectacolul ,,Pagini din Craii de Curte veche'', Teatrul Nottara

Asemenea majorității personajelor sale, Mateiu este un melancolic. « Analogia melancolie-alchimie-manierism e, din punct de vedere psihanalitic, foarte verosimilă. În cele trei cazuri avem de a face cu o insatisfacție a naturii reale (a subiectului, n.n.), încercîndu-se, de aceea, calea violenței magice ». (L. Berti — Il principe dello studiolo, Firenze, 1967). Cercetările lui Jung au demonstrat pe larg, în mai multe studii (v. Psychologie und Alchemie, Zürich, 1952), echivalența dintre mecanismele inconștientului și tehnica alchimică: experiența sa de practician l-a dus la concluzia că psihicul elaborează simboluri de tip alchimic în încercarea de a atinge adevărata sa personalitate; alchimia și elaborările simbolice ale inconștientului sînt rodul unei aceleiași irepresibile tendințe soteriologice (mai pe larg în Mircea Eliade — Forgerons et alchimistes, Flammarion, Paris, 1977).

Alchimia îmbracă la Mateiu tocmai aspectul unei forma mentis, a unei virtualități structurale a persoanei, proiectată în operă. Construcția « Crailor . . . » este labirintică. Primele două treimi ale textului derulează, cu extremă lentoare, o acțiune minimă (cina crailor la birtul din Covaci, întîlnirea cu Pena, plecarea lui Pașadia la munte, peripatetizările lui Pantazi cu Povestitorul), întretăiată de multiple întoarceri în urmă, executate cu o minuție și un tabiet ce destramă complet coordonatele temporale ale unei *singure* nopți. Se naște astfel analogia cu drumul prin labirint, a cărui nesiguranță transformă timpul fizic, scurt, într-unul psihic dilatat pînă la pierderea reperelor. Labirintul, străbaterea sa, reprezintă, în simbolica alchimică Opera, necunoscută și primejdioasă, cu etape mereu imprevizibile. Povestitorul însuși compară, la un moment dat, starea sa psihică declanșată de prietenia cu Pașadia și Pantazi (stare generatoare a discursului literar) cu situarea între două oglinzi ce, puse față în față, « se adînceau fără sfîrșit ». Această *mise en abîme*, procedeu favorit al manierismului, este la rîndul său o figurare simbolică a labirintului, drum ce se perpetuează la infinit, născîndu-se din sine și neducînd altundeva decît tot în tărîmul iluziei (Oglinda însăşi apare la pseudo Hermes Trismegistos ca atribut al alchimistului, esențial în declanşarea Operei prin focalizarea luminii astrale). Aşa cum a demonstrat Jung, alchimia nu este interesată, în faza ei umanistă, de reuşita transmutației (obținerea pietrei filosofale, a aurului) cît de studiul simbolic al transformării materiei, ca expresie a proiecției psihice, a metamorfozei subconștientului. Or, după cum arătam anterior, intervenția lui Gore Pirgu, « codoş de cîini », în casa din strada Modei, marchează liniarizarea/precipitarea acțiunii către un deznodămînt thanatic şi de distrugere a triadei crailor. Ieşirea din labirintul Operei, din procesualitatea gratuită a tainei, nu poate duce decît la eşec.

Simbolurile alchimice se multiplică la nivelul construcției personajelor. Pantazi este rodul unirii dintre două ființe înrudite sanguin, menite, prin asemănări, contopirii, în acea *coniunctio* alchimică figurată ca împreunarea « regelui » și « reginei ». Copilul alchimic, reprezentare simbolică a pietrei filosofale, este contemplat de părinții care « priveau cu duioșie oglindindu-se (din nou acel speculum hermetic) în ființa mea *contopite* (s.n.) sufletele lor gemene ». Părăsirea casei părintești, acel *hortus conclusus*, loc de desfășurare a Operei, coincide pentru Pantazi cu declanșarea unui șir de catastrofe pe plan familial, sentimental și pecuniar. Copilul alchimic, după cum arată textele, nu supraviețuiește în afara spațiului închis în care a fost conceput (*athanor, vas hermeticum*, recipient figurat simbolic sub forma sferei sau oului), comportamentul personajului dovedind obsesia acelui regressus ad uterum pe care îl echivalează Opera. Astfel, el trăiește fie în spațiul închis al corăbiei, plutind pe elementul lichid, generator de viață (marea e simbolul apei mercuriale din rețetarul ermetic), fie în încăperi claustrante, « într-un aer închegat, împîclit de fum, zaharisit de miresme grele ». Decriptat ca încarnare a operei încheiate, Pantazi devine un personaj fără ieșire la viața reală, fără șansa unei procesualități. Epitetul pe care și-l acordă singur e « rece », iar unica sa reacție în fața maximelor drame rămîne indiferența luciferică. Mărturisind el însuși lipsa de atracție erotică pentru femeia vieții sale, Pantazi ne apare, întocmai pruncului alchimic născut din unirea principiilor masculin și feminin, ca androginul întrunind perfecțiunea și totodată, tristetea unei evoluții încheiate. Perfecțiunea rămîne sterilă în imobilismul ei, unirea lui Pantazi cu Ilinca Arnoteanu fiind împiedicată de moarte. În termenii unui text de Paracelsus, « fecioara (substanța fecundă în combinațiile alchimice, n.n.) refuză geneza și Opera »; întreaga atitudine a tinerei fete în fața măritișului poate fi sintetizată prin această formulă, boala și moartea venind în urma unei provocări, a unei căutări îndîrjite a pieirii, a disparitiei înainte de asumarea unei existențe nedorite. Pantazi trebuie astfel să se întoarcă pe mare, ce semnifică, să nu uităm și extincția (Bachelard). Lebăda armoariilor sale (figurînd în alchimie etapa « albirii » prin foc a materiei impure, echilibrul între principiul stabil și cel volatil, iar mai la urmă desprinderea materiei către spirit) este săgetată, semn că pentru Pantazi drumul Operei duce la eșec.

« Pașadia era un luceafăr ». Această abruptă situare luciferică îl scutește pe Măgureanu de includerea într-o iconografie alchimică. El nu este o verigă simbolică în procesul Operei, ci însuși declanșatorul ei. Personajul e conceput cu intenție demonică, recluziunea sa printre cărți și manuscrise poate fi catalogată printre recluziunile faustice, implicînd un pact cu diavolul; apoi « brusca lui trecere de la sărăcia lucie la avuție » are ceva malefic, trimițînd la procese ascunse ce țin, desigur, în contextul prestabilit, de alchimie, dar de una mai întunecată, ca a evului mediu, cînd omul « ermetic » era « un antiscientist, un diabolic căutător de monștri ». (Maurizio Fagiolo dell'Arco — Il Parmigianino, un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento). Țipetele nocturne din zăvorîta sa locuință (interesant cum izolarea lui Pantazi este privită dinăuntru, în timp ce a lui Pașadia nu poate fi percepută decît într-o misterioasă exterioritate; vizita Povestitorului în casa lui nu înlătură această senzație de spațiu ascuns) amintesc de istoriile lowecraftiene, în care adepți ai cabalei resuscită sufletele damnaților în forme înfricoșătoare, supuse torturii de a-și supraviețui (vezi și H. P. Lowecraft — The Strange Case of Charles Dexter Ward). Intregul comportament al lui Pașadia, acea înțepenire saturniană — Saturn este patronul alchimiștilor — (« ființa lui cădea într-o amorțeală stranie . . . singură privirea urma să trăiască, din ce în ce mai posomorîtă și mai tulbure, destăinuind parcă o suferință lăuntrică sfîșietoare ») face din el un personaj de « dincolo », un revenit în lumea neliniștii ca urmare a unei pedepse cumplite. Crima este, reamintim, un element obsesiv și un stigmat al genealogiei Măgurenilor, ca și excesiva virilitate (element sabatic opus angelicei « asexuări » a lui Pantazi). Din maestru malefic al Operei, Pașadia tinde să devină element al ei o singură dată, în încercarea de coniunctio cu aceeași virginală Ilincă, eșuînd tocmai datorită intermedierii

https://biblioteca-digitala.ro

vile a arghirofilului Pirgu. Pașadia Măgureanu nu va avea parte decît de legătura demonică cu Rașelica Nachmanson, geniu sucub în brațele căruia sucombă, ca o ultimă dovadă a unui destin infernal. Distrugerea scrierilor sale nu este un gest « erostratic », așa cum crede un comentator, ci unul tipic ermeticilor, de ștergere a tuturor urmelor. În cazul alchimiei « negre » a lui Pașadia — unul de eugenie. O ultimă observație referitor la acest personaj: strania coincidență face ca, în texte magice asiriene, verbul « a muri » să fie simbolizat prin sintagma « a se agăța de munți »; repetatele plecări « la munte » sînt astfel treceri în lumea de dincolo, energizări la izvoarele întunericului. Pașadia Măgureanu, cel mai edgarpoesc personaj al literaturii noastre, este un demon care îmbracă avatarurile realității, polul negru al acestei cărți construite numai în nuanțe sumbre, Din această perspectivă, Gore Pirgu este un factor activ, luminos. Compararea sa cu « argintul viu » (apa mercurială, element indispensabil pentru inițierea operei alchimice) confirmă acest lucru. Lumea descompusă — al cărei « însuflețitor » este — poate simboliza etapa de *putrefactio*, inevitabilă în procesul sublimării materiei. Că Pirgu are un rol de concentrare pozitivă, de catalizare a răului, într-o etapizare firească a Operei, dovedesc și alte elemente: în prezența sa « chiolhanul prindea chiag » (materia inferioară coagulează) și în jurul său gravitează « jivinele strejinopți », lesne asimilabile bestiarului alchimic. Deși Ovidiu Cotruș (căruia i se datorează cea mai complexă, pînă acum, exegeză mateină — — Opera lui Mateiu I. Caragiale, București, 1977) nu este de acord cu această interpretare, eu aș menține ca valabilă ipostazierea lui Gore Pirgu — intercesor între crai și sacralitatea căreia îi sînt destinați în finalul lor apoteotic. Pena Corcodușa — element decăzut supus și el redempțiunii prin combustie interioară — oferă Povestitorului titlul, Pirgu — catalizator de situații și prietenii, oferă șansa nașterii romanului. Fără acțiunea sa de mediere, labirintul Operei ar rămîne neparcurs.

« Craii de Curtea veche » este, pînă la urmă, un roman al eșecului alchimic, exceptînd pe Gore Pirgu (a cărui ascensiune socială, întrezărită, scoate personajul din consecvența simbolică a cărții) și, ciudat, pe Povestitor, căruia îi rămîne satisfacția înregistrării faptelor. El e, de altfel, singurul supraviețuitor în lumea labirintică a cărții, gata să continue înregistrarea altor și altor întîmplări. Visul său despre mîntuirea crailor nu încheie romanul din alte rațiuni decît cele de construcție literară. Ultimele cuvinte fiind un îndemn la libație (« ce s-ar putea să bem »), textul presupune o reîntoarcere ciclică la începuturile sale bahice, într-o perpetuă zvîrcolire a amintirilor. E un ultim simbol alchimic — al șarpelui *ouroboros* mușcîndu-și coada — pe care îl mai propune în această scurtă speculație.

Motivații 2

Ideea esoterismului subiacent al cărții a fost deja enunțată, sumar, ce e drept. « S-ar zice că o operație de magie neagră a întors cursul lucrurilor. Mateiu sugerează ideea aceasta mereu . . . O poartă se deschide pînă și direct către interpretările ocultiste », scrie Ov. S. Crohmălniceanu (Literatura română între cele două războaie mondiale, 1967). « Mateiu a fost preocupat de înfățișarea unor personaje cu funcții arhetipale » e de părere Ovidiu Cotruș, care menționează fugar și nașterea operei dintr-o « rătăcire mohorîtă prin labirint ». Ceea ce am urmărit aici, dezvoltînd această idee, a fost sugerarea unei anume direcții de cercetare vizuală, în vederea montării scenice, un fel de primă pagină la un caiet de spectacol. Iconografia alchimică fiind impresionantă, de la vignetele unor vechi tratate ca Hypnerotomahia Polyphili, Atalanta fugiens, Scrutinium Chymicum, Emblemata etc., pînă la pictorii manieriști și apoi la arhitecții adepți ai masoneriei și Roseicruci, reconstituirea, desigur metaforică, a unui asemenea spațiu mental nu este dificilă. Drept care trecem la pagina a doua.

Mașini celibatare

Perspectiva alchimică asupra lui Pirgu este confirmată și prin metodele analizei literare. Singurul personaj realizat cu energie realistă, singura prezență auto-portantă din carte e Gore Pirgu. Foiala de nume și persoane ce gravitează în jurul crailor nu este decît o fulgurație de portrete rapide, de schițe vitriolante, de umbre chinezeti uneori, proiectate într-un maniheist joc de alb și negru pe subțirea pînză a acțiunii. Singur Pirgu irumpe în această fragilă mascaradă cu impetuozitatea unei vitalități și unei concreteți venite parcă din alte coordonate literare. El este necesarul animator. Dar craii? « . . . noi înșine nu am făcut oare parte din Vicleimul ale cărui păpuși le arunca una într-alta, le smucea, le surchidea, fără să se sinchisească dacă i se întîmplă să le ciobească sau să le sfărîme », ne răspunde Povestitorul. Sensul acestei fraze este, bine înțeles, metaforic, dar altfel decît s-a crezut. (Asocierea Vicleimului și a celor trei crai răsăriteni, într-o imagerie specifică sărbătorilor crăciunului din acest perimetru oriental este doar o primă lectură, prea directă pentru a oferi satisfacția unor conotații mai profunde).

Pașadia, Pantazi, Povestitorul nu beneficiază decît de o atenție schematică din partea autorului. Portretele lor fizice sînt convenționale și fragmentare (primul — un saturnian tipic, întunecat, masiv, imobil; al doilea, cu o nuanță apolinică, dar tot inerțial, fără altă vlagă decît a povestirii; al treilea apare doar ca discurs, ori, prin ricoșeu, din apostrofările lui Pirgu, de nuanță etică, acestea, nicidecum concrete). Acțiunile lor nu sînt alceva decît pendulări mecanice între starea letargică, autistă (lecturile, scrisul, afacerile nu sînt altceva decît o in-comunicare, un refuz al fecundității intelectuale, dovadă incendiul bibliotecii pașadiene sau lipsa de brio a afacerilor lui Pantazi; dovadă că Povestitorul nu se identifică nici o clipă cu autorul — sugestia titlului de carte în scena întîlnirii cu Pena sau comentariile lui Pirgu asupra « romanului de moravuri bucureștene » nefiind, în *economia cărții* decît poză) și dansul nocturn, animat și condus de Gore. Concluzia e lizibilă încă din titlul acestui capitol: personajele din « Craii de Curtea veche » sînt niște automate, niște manechine acționate de mecanica vițiului. O analiză a limbajului nu este lipsită de interes. Epitetul « țeapăn » revine cu o frecvență deosebită în caracterizarea personajelor, fiind adesea prima și singura lor însușire pregnantă. Povestitorul își descrie mahmureala cu termenii în care ar constata disfuncția unui mecanism: « deșurubat la încheieturi . . . » Maiorică e o « stîrpitură bățoasă », cu umblet « țăcănit ». Asupra aspectului artificial, de carcasă inertă animată demonic (Pașadia Măgureanu) nu mai insistăm. În fanatasmagoricul lor periplu european, craii apar cu « chipurile înțepate și zîmbetele nepătrunse », asemenea unor mari și nefirești păpuși decorative, icongruente în acel veac XVIII, al animației de budoar și al conversației subțiri. De altfel, acest paragraf « ideologic », la care am apelat și pentru elucidarea alchimică, menționează trei nume edificatoare pentru teza « celibatarilor »: cavalerul d'Eon, contele de Saint-Germain, Mesmer.

Dar dominante ca pregnanță sînt portretele personajelor feminine. Iat-o pe Rașelica Nachmanson, cu « pulpele strunguite » (indicație tehnologică), « albă și mată ca un chip de ceară în care ochii de catifea ardeau cu o flacără rece între genele de mătase ». « O păpușă » era și mama lui Pantazi, după spusele acestuia, descărcată însă de magnetismul demonic. Iar produsul incestuos al lui Maiorică, apariția fugară din casa Arnotenilor, amintea pe « acea mică, dar deșirată prințesă de Prusia care, întruchipată în ceară, zîmbește din dulapul ei de geamuri ».

Aceste date ne obligă să introducem conceptul de « mașini celibatare » și, implicit, o iconografie aproape la fel de amplă ca cea alchimică, putînd prolifera în sprijinul montării « Crailor . . . » (sau putînd, într-o alternativă de exces, devora celelalte sensuri ale cărții). Conceptul este lansat de Marcel Duchamp referitor la un element al operei sale « Le Grand Verre: La mariée mise a nu par ses célibataires même » și apoi, datorită cărții lui Michel Carrouges (« Les machines célibataires », Paris, 1954) și, mai ales, expoziției cu același titlu inițiată de Harald Szeeman (itinerată în mari orașe europene și însoțită de un amplu catalog/antologie de studii), extins la o zonă extrem de largă a istoriei artelor, literaturii și științei. În general, se poate spune că sensibilitatea de tip suprarealist (cea care exalta imaginea ducassiană a mașinii de cusut și umbrelei reunite pe masa de disecție) extrage din timpul culturii un anume tip de imagine, așezată la interferența « mașinismului, terorii, erotismului și religiei/antireligiei » (Carrouges).

Duchamp nu inventă, de fapt, mașinile celibatare, ci le conștientizează, trecîndu-le din zona psihanalizei în cea analizei structurale. De aceea Le Grand Verre devine un model chintesențial. Iată cum îl « rezumă » Alain Montesse: « Structural, o mașină celibatară se prezintă ca o suprapunere a două etaje, cel inferior ocupat de un om culcat, victimă a unor fenomene provenind de la etajul superior. Acest om este, în general, bărbat, purtînd o uniformă și aparținînd unei ierarhii din al cărei mod de funcționare a fost eliminat ». Avem aici, schematizată, relația Pena Corcodușa/Leuchtenberg-Beauharnais (mezalianța ca pregătire a morții celibatarului; celibatul, condiție perpetuă a Penei, o trece, la sfîrșit, și pe ea în « etajul inferior », al morții — ultima pagină a cărții ne-o arată zăcînd « cuviincioasă pe o rogojină »). Aceeași schemă rezumă, stricto sensu, poziția erotică a lui Pașadia. Cît despre Pantazi, celibatul său stă de asemenea sub dublul semn al morții, în simetrie inversă cu cel al Penei Corcodușa. Din registrul inferior al victimei, el trece în cel superior, insistența lui matrimonială precipitînd fatidic moartea Ilincăi Arnoteanu.

Afirmația lui Carrouges — « funcția specifică a mașinii celibatare este singurătatea și moartea » pare a sintetiza destinul personajelor și atmosfera generală a cărții, « refuzul femeii, al procreației, apare ca o condiție a iluminării, a libertății și nemuririi magice » (același). Vedem deci că, asemenea textului matein, simbolul arhetipal ales are un dublu sens: mîntuire și damnare, transfigurare spirituală (visul Povestitorului) și cădere inexorabilă (țesătura evenimentelor « reale »).

Simbioza celibatului și a mașinii se bazează pe o atitudine fetișistă (în sensul dat termenului de psihanaliză). Or, Pașadia și Pantazi cad de acord asupra faptului că amorul nu e « decît fetișism ». « Această simbioză de putere sexuală și de ceremonial narcisist s-a elaborat deopotrivă în contra principiului de castitate și a celui de fecunditate, care erau normele morale burgheze » (iată o diagramă motivatorie pentru deambulările nocturne ale crailor), scrie Peter Gorsen. Și mai departe: « Creativitatea sterilă cunoștea, pe lîngă reprezentarea materială a mașinii generatoare de plăcere (păpușa olandeză a lui Pantazi, dar și aspectul de păpușă al Rașelicăi, n.n.), o întreagă serie de alte reprezentări/personificări, cum ar fi: celibatarul (craii), dansatorul de cabaret (eventual Maiorică), homosexualul efeminat (Ponel) — respectiv femeia fatală (Rașelica), prostituata (Mima, Tita), vrăjitoarea modernă (Pena), lesbiana (Mima) ». Întreaga faună a cărții este fixată în vitrina unei fraze de concluzii generale, referitoare, aparent, la cu totul altceva.

Vitrina ne reamintește pe mica prințesă de Prusia și, prin analogie, « Locus Solus », romanul lui Raymond Roussel, în care dansatoarea Faustine evoluează într-un enorm diamant elipsoidal. Scrierile lui Roussel abundă în descrieri minuțiose de mașini celibatare, constituindu-se într-o veritabilă « mitologie » a conceptului, fără de care activitatea lui Duchamp și a suprarealiștilor nu poate fi concepută. Ca în toate scrierile lui Raymond Roussel și aici trimiterea alchimică este clară — homunculul ermetic supraviețuind în lumea închisă a athanorului — luminînd astfel și o porțiune a imaginii corespundente din textul matein. În mod semnificativ, Le Grand Verre (deci mașinile celibatare) este supus unei analize alchimice de către Arturo Schwarz. Teritoriul psihanalitic al erosului și morții, arată Jung, este în comunicare simbolică cu cel al alchimiei. Cele două soluții de lectură se îmbină și cercul se închide: mecanica lecturii conduce la mecanica erotică, iar aceasta înapoi, către simbolismul ermetic.

Motivații 3

Raymond Roussel poate fi considerat, în datele biografiei sale drept proiecția idealului matein despre existență. Moștenitor al unei averi fabuloase și al unor legături de rudenie cu aristocrația (mai recentă, e drept, a Imperiului), construindu-și un mediu autonom (luxoasa rulotă-automobil cu care își făcea deplasările europene), efectuînd un voiaj în jurul globului, Roussel este, în același timp, (asemenea lui Mateiu cel real) un nevrotic iubindu-și opera pînă la exces și nereușind, cu tot caracterul excepțional al acesteia, să se impună decît unui mic grup de admiratori categorici.

Nu credem că George Călinescu avea, în 1940, o deplină conștiință a implicațiilor afirmației sale, totuși reținem ca semnificativă ideea de a-l așeza pe Mateiu în « gruparea suprarealiștilor ». Ca și la aceștia, « forma » alchimică a simbolicii și exprimarea prin « mașini celibatare » se bazează pe o « criză » psihanalitică, resimțită deopotrivă la nivel individual și cultural. Crohmălniceanu îi depistează lui Mateiu o psihologie de bastard, înscriindu-l în categoria freudiană a complexului oedipic (formula sa estetică fiind, astfel, o formă de « imolare » a lui Caragiale-tatăl). Mai nuanțat, Ovidiu Cotruș recurge la Adler și la situația primului născut detronat, pusă la originea inadaptabilității sociale și intelectuale a lui Mateiu. Poza continuă, goliardă în scrisorile către Boicescu, aulică în societate, face să se vorbească despre « jucarea » In viață a operei, Cotruș propunînd un titlu ispititor — « Despre imitarea Crailor ». Frigiditatea structurală a personajului (lipsa lui de productivitate literară și de eficacitate în jocul social), psihologia celibatară (gerontofilia și mariajul cu dotă se pot interpreta și astfel), mecanica existenței sale, desfășurată doar prin clișee (boemul, aristocratul, curtezanul), justifică deplin observația exegetului, situîndu-l pe scriitor însuși sub semnul conceptului duchampian.

Formula imitării « Crailor . . . » în spațiul scenei nu poate fi, după această a doua analiză, decît una mecanică. Așa cum un alt celibatar suprarealist, Jarry, își scria piesele ubuești pentru teatrul de marionete, tot astfel avatarul crailor este posibil în cîmpul optic doar ca animare fuastică a unor elemente antropoide inerte. Păpușile, umbrele « chinezești » (pomenite mai sus nu din întîmplare) și un sistem accesorial complicat pînă la perversitate, iată o alternativă posibilă. Unei lumi atît de înțepenite și, simultan, supuse celor mai neașteptate dezarticulări, mecanica teatrului de marionete îi oferă infinite posibilități de expresie.

Și orașul

O pasiune a inventarului, snob în sonoritatea sa și imprecis totodată, caracterizează cele cîteva cadre fizice trasate de scriitor. Acasă la Pantazi nu reținem decît « belșugul de abanos și de mahon, de mătăsării, de catifele și de oglinzi ». Prînzurile de la Pașadia sînt servite în « farfuriile și cleștarurile de Boemia », argintăria e « suflată cu aur ». Aici găsim și « o încăpere de cel mai prețios rococo vienez, îmbrăcată toată, pereți și mobile, în mătase șofranie cu poleieli de argint întruchipînd flori de nufăr »; biblioteca e « căptușită cu postav de fața iascăi și înconjurată peste tot de dulapuri ferecate în pereți, cu geamuri perdeluite ». Să vedem cam ce gusturi are același Pașadia în materie de pictură: « Rezemați în suliți, sutași de ai lui Domițian sau de ai lui Decie și călăreți ai pustiului, pe sirepi sălbatici, sorbeau cu voluptate cruda agonie a fecioarelor răstignite și a copilandrilor săgetați sub goana sumbră a norilor deasupra mohorîtelor frunzișuri ». Ne aflăm, se pare, în plin kitsch sentimental și patetic. După cum spuneam și la început, valoarea *plastică* a textului e cvasinulă, Mateiu nevizualizînd și neavînd voluptatea receptării prin ochi. El mizează pe « valoarea cantabilă » a cuvintelor, altfel spus, pe capacitatea conotativă a unor elemente convenționale de limbaj, Ceea ce dă pregnanță unor pasaje ca acestea: « îi vedeam aievea, înșirați ca în vechile icoane grecești pe fund de aur roșu și țepeni în caftanele lor de sarasir, pe acei trufași arhonți purtîndu-și în mîini capetele tăiete » sau « În lungile mantale, cu paloșul la coapsă și cu crucea pe piept și afară de scarlatul tocurilor, înveșmîntați, împanglicați și împănoșați numai în aur și verde, verde și aur » etc. (întreg fragmentul e notabil) este, de fapt, forța *incantatorie* a cuvîntului. Iar ceea ce supraviețuiește ca șansă de vizualizare în textul matein este fie elementul (involuntar) simbolic (trandafirii sînt o obsesie a interioarelor antementionate — această floare fiind unul dintre simbolurile cele mai frecvente ale Operei); fie aluzia la atmosfera orașului cu totul special, care a fost Bucureștiul.

Mateiu nu reconstituie spațiul fizic al orașului (lucru imposibil cu o așezare unde cele trei dimensiuni sînt apăsate de o a patra — timpul), ci *mentalitatea* existenței și supraviețuirii sale. Acțiunea cărții se desfășoară la 1910, personajele privesc în urmă către 1700 și ceva. Dar Bucureștii deduși din lectură sînt acea suprapunere de straturi ale strălucirii și decăderii, acel depozit sublim și abject pe care îl întîlnim în textele lui Pappasoglu, Ionescu-Gion, Crutzescu sau C. C. Giurescu. Perisabilul structurilor instituționale a dus la o edificare perisabilă în arhitectură. Dar bogăția fabuloasă a clasei dominante introduce în acest tranzitoriu elementele unei lumi incredibile, de basm oriental, transformat în dramă sinistră de mizeria straturilor de jos. Pașadia vituperează vechea arhitectură a țării (« vrednică să slujească, în urîțenia ei, de decor unei tagme stăpînitoare plămădită din toate lepădăturile venetice »), într-un acces de xenofobie amuzant la descendentul unui arnăut transfug. Iată cum înfățișează Povestitorul casa Arnotenilor, ca proiecție a unei morale decăzute: « Unui vechi trup de clădire pătrat și cu un singur rînd i se înnădise mai tîrziu, în dos, pieziș, o coadă deșirată și îngustă, cu două caturi, rămasă netencuită și fără geamuri la șubredul pridvor care o încingea sus de la un capăt la altul și da într-un soi de turn de scînduri cîrpit cu tinichele ce adăpostea scara ». Văzută în lumina lunii, alcătuirea are, bine înțeles, « ceva tainic ». Nostalgia Europei, acea criză de conștiință a celor prea pasionați de farmecul oarecum tulbure al urbei torturează, de fapt, triumviratul crailor, ca și pe născocitorul lor. Succesul tîrziu al cărții trebuie explicat, cred, prin revelația pe care a declanșat-o în conștiințele treze personalitatea stranie a acestui oraș care a proliferat, în pofida aparențelor, cu înțelepciune, păstrînd eșantioane ale vechilor sale înfățișări perisabile și constituindu-și astfel propria istorie. Mateiu este așezat de către Ovidiu Cortuș între scriitorii exponenți ai « spiritului dunărean (identificat probabil în viziunea unora cu spiritul balcanic), a cărui forfoteală pestriță nu poate fi întîlnită decît în București ». După spusele sale, arta lor are o pulsație specifică, reflectînd ritmul de viețuire al orașului.

De la încîlceala mahalalei pînă la șicul parizian, trecînd prin masivitatea ctitoriilor domnești și negustorești (biserici, hanuri), Bucureștii au căpătat o fizionomie cu totul particulară. Neînțelegerea valorii istorice a unei arhitecturi de paiantă și lemn sau a concepției « organiciste » despre dezvoltarea stradală a dus la pierderea unor elemente specifice de cultură tradițională, pierdere pe care o subînțelege cu seninătate chiar și un text elogios ca al lui Ioan Barbu: « Civilizația noastră e sortită să se petreacă în virtual și interior. Neputînd clădi în afară . . . în inimile noastre se cade să întemeiem: turnuri vibrătoare speranței; aurite bolți, laudei; clopotnițe, adîncimi soarelui netemporal. Iată sensul Cetății voastre, lămurind din « Craii de Curtea Veche ».

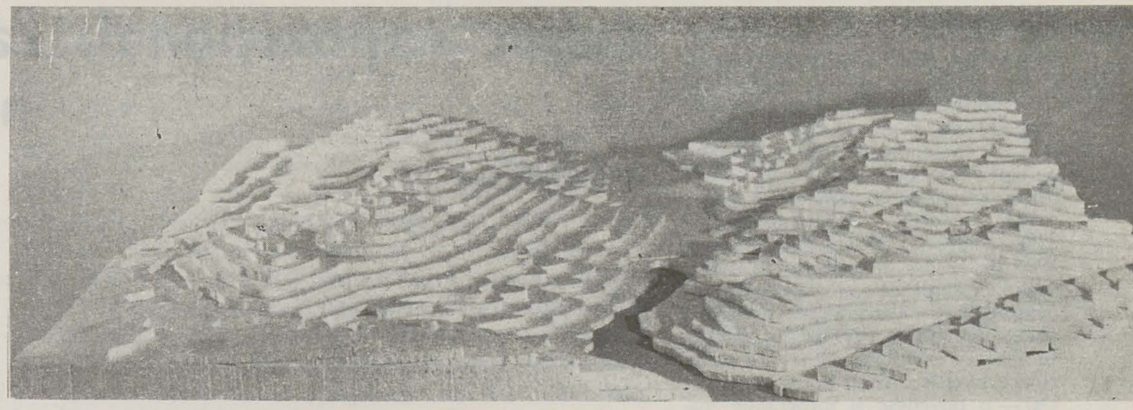
Într-adevăr, romanul poate fi privit ca un cenotaf conținînd efigia unui oraș ce dispare. Scenografia la un spectacol al « Crailor . . . » poate fi o șansă de reconstituire arheologică, barocă și strălucitoare, a unei istorii de cinci sute de ani. Încă o dată, partea « nevăzută » a cărții dobîndește adîncimi nebănuite.

https://biblioteca-digitala.ro

atelier 35

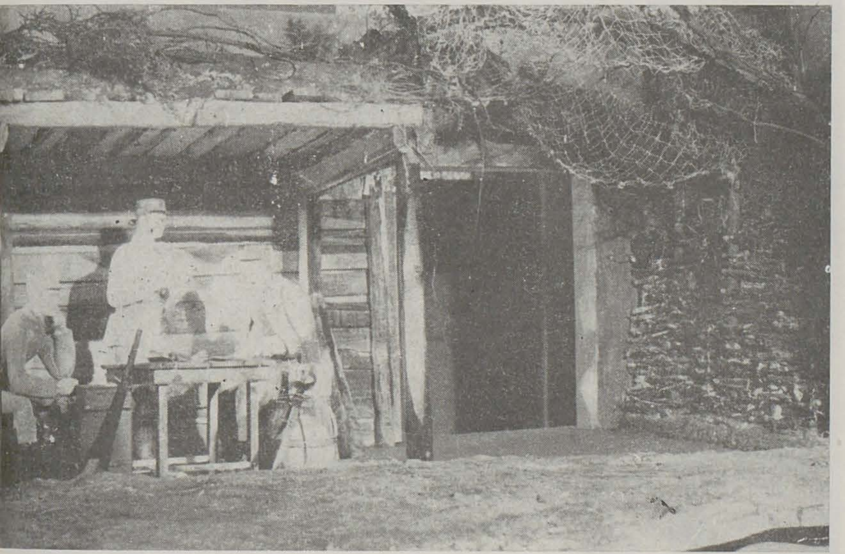
diorama de la mateiaș

adrian guță



1. Macheta-stadiu
2—5. Macheta dioramei

La ceasul cînd scriem aceste rînduri, studenții anului IV scenografie din Institutul « N. Grigorescu » își pregătesc lucrările de diplomă; subiectul însemnărilor de față îl constituie însă rodul unui contract la care viitorii (în curînd) absolvenți — promoția 1985 — ai amintitei secții au lucrat sub conducerea și împreună cu profesorii lor, în anul III, contract ce solicita institutului bucureștean, din partea județului Argeș, realizarea machetei unei diorame ce va fi amplasată într-o sală a Mausoleului de la Mateiaș închinat ostașilor români căzuți în primul război mondial în regiunea Bran-Rucăr-Dragoslavele.
Concepția, etapele de lucru au reprezentat, după încununarea cu succes a eforturilor ce s-au întins pe o perioadă apreciabilă, materialul unei comunicări expuse de Dan Manoliu (coautori colegii săi Mihaela Călin și Cătălin Popescu) la o sesiune de comunicări studențești, unde această dioramă a stîrnit un viu interes.
Anumite elemente au condiționat abordarea temei: diorama trebuia să ilustreze un moment semnificativ al rezistenței armatei române în fața ofensivei germane, conform devizei « Pe aici nu se trece ! »; luptele s-au desfășurat în apropierea locului unde se înalță mausoleul, cerința fiind ca diorama să respecte specificul geografic al zonei; de altfel, o trăsătură caracteristică a acestui produs artistic fiind verosimilitatea, nu doar mediul fizic trebuia re-creat cu fidelitate, ci întreaga atmosferă a epocii, a războiului, costumele, armamentul, o multitudine de alte elemente, motiv pentru care una din etapele pregătitoare a reprezentat-o serioasa documentare (incluzînd relevee ale celor mai diverse obiecte) efectuată în principal la Muzeul Militar Central (menționăm aici că firava documentație avută la dispoziție despre genul dioramei, s-a referit în bună parte la exemplul de la Borodino). La capitolul acesta al acumulării informației, importantă a fost de asemenea fotografierea terenului — s-a confecționat chiar și o machetă topografică.
Diorama pentru Mausoleul de la Mateiaș constituie o premieră națională și permite comparații avantajoase pentru ea pe plan internațional. Dat fiind poate și specificul secției din institut care a onorat amintitul contract, o concepție scenografică stă la baza lucrării. Spațiul ce va conține concretizarea machetei fiind paralelipipedic, sugerează condițiile unei scene de tip italian (cutie); dar, și aici intervine inovația, opțiunile echipei de profesori și studenți nu s-au oprit (cum se preconizase inițial) la o dioramă « de vitrină », ci la o structurare ce trimite gîndul spre spectacolul total; opera este constituită din două părți separate de un culoar pe care îl parcurge vizitatorul ce este astfel *conținut* în spațiul lucrării, « traversînd »-o longitudinal. Această concepție amplifică verosimilitatea dioramei, ce își depășește condiția existențială vetustă de tablou grandios ori de exponat muzeal de vitrină. S-au născut astfel două secvențe; pe de o parte un adăpost de stat major construit la scara 1/1, pe cealaltă desfășurare conflictuală propriu-zisă, în prim plan aflîndu-se linia de fortificații română (tot la scara 1/1), iar dincolo de ea derulîndu-se în reducție perspectivică alte planuri (relief accidentat, muntos,), ce conțin și forțele inamice. Remarcăm grija pentru dirijarea unei percepții optice din care verosimilul să iasă din nou subliniat, ghidajul acesta



https://biblioteca-digitala.ro

al privirii odată acceptat revelînd şi o apropiere a autorilor de viziunea cinematografică. Contractul vizual prim ce îl are spectatorul, este cu elementele — personaje, decor — create în mărime naturală şi aflate unele în primul plan al secvenţei de masă, celelalte pe scena (aici tipul italian este în bună parte recognoscibil) adăpostului de stat major — intenţia integrării în acţiune este evidentă. Schimbarea unghiurilor de vedere prin parcurgerea traseului, apropierea sau distanţarea receptorului (în raport, mai ales, cu partea dezvoltată a dioramei, cu desfăşurarea ei perspectivică), oferă o derulare filmică a naraţiunii, a compoziţiei — o dovedesc şi fotografiile machetei. Aportul unor proiecţii, al eclerajului şi al unei bande sonore vor sublinia caracterul de lucrare complexă spaţio-temporală, de ambient artistic ce re-creează viu momentul istoric la care se referă, al acestei diorame. Revenind la etapele de lucru, să arătăm că la început studenţii au elaborat fiecare cîte un proiect, schiţe de atmosferă, ceea ce s-a adoptat finalmente fiind un proiect rezultat din combinarea celor individuale. S-a făcut apoi o machetă de studiu la scara 1/50, iar după vizionarea şi aprobarea acesteia, s-a trecut la realizarea machetei finale (scara 1/5). S-au constituit grupe de lucru, profesori şi studenţi muncind împreună pînă la capăt. S-a construit scheletul lemnos de susţinere a reliefului ce a fost turnat şi patinat pentru a se apropia de « realitatea sa cromatică », au fost modelaţi şi apoi turnaţi în gips soldaţii, s-au confecţionat costumele, detaliile decorului, adăpostul, obiecte de la mobilier la armament şi vehicule; dimensionarea s-a făcut prin reducţie treptată funcţie de plasamentul elementelor în perspectivă (ultimul plan, racordat la detaliile volumetrice cele mai apropiate de el, este pictat). Fidelitatea atmosferei este asigurată, cum spuneam, de respectarea adevărului geografic şi istoric sprijinit pe o serioasă documentaţie. Cum subliniază şi textul comunicării — ce ne-a fost de mare ajutor, deopotrivă cu discuţiile purtate cu studenţii şi unul din dascălii lor, Vasile Roman, la întocmirea acestui articol — o cerinţă în realizarea machetei (şi se va răsfrînge şi asupra lucrării finale), a fost întrebuinţarea unor materiale care să imite cît mai bine realul. Au fost mobilizate în activitatea pe care o comentăm nu doar eforturi umane cumulate, ci şi tehnici din domenii diferite ale artelor vizuale. Viziunea, conformîndu-se specificităţii genului abordat, este a unui realism detaliat, animat însă de o concepţie scenografică modernă. Ne facem în final datoria de onoare de a menţiona numele autorilor machetei pentru Mausoleul de la Mateiaş — cadre didactice: Vasile Roman, Constantin Albani, studenţi: Mihaela Călin, Dan Manoliu, Maria Peici, Ina Platon, Cătălin Popescu, Cristian Radi, Adrian Tatu.

debut expoziţional: camelia mihalcea, nadina scriba

mihai drişcu

atelier 35

S-a vorbit adeseori despre condiţia dacă nu paradoxală, în orice caz mai deosebită, a unei expoziţii de scenografie, care nu poate oferi, se înţelege, decît o imagine foarte incompletă asupra spectacolelor în totalitate. Cum s-a spus, scenografia se structurează pe variate sinteze de variate arte, dar ea nu este o artă autonomă, astfel că, probabil, utopia perfectei expoziţii de scenografie ar fi chiar prezentarea simultană, « pe viu », a tuturor producţiilor avute în vedere.

Constructorul suportului vizual, scenograful « apelează pe rînd sau concomitent la arhitectură, sculptură, pictură, cele mai diferite arte decorative şi aplicate, proiecţii fixe sau mobile, efecte stereofonice ş.a. şi trecînd de la un domeniu la altul nu se cantonează în nici unul din ele ». scria Eugen Schileru, subliniind necesitatea unei mobilităţi în multe dimensiuni. O asemenea mobilitate o întîlnim în expoziţia scenografelor Camelia Mihalcea şi Nadina Scriba, găzduită de sala Atelier 35 de la Galeria Orizont. Ele expun schiţe de idee, fragmente de muncă de documentare, schiţe de atmosferă şi de costume, montaje de fotografii din spectacole, dar şi stadii diferite ale unor preparative cu un ridicat grad de « utopie concretă », referitoare la opţiunea « de suflet ». Cum nu am văzut spectacolele — Camelia Mihalcea lucrează la Teatrul din Tîrgu Mureş, iar Nadina Scriba la cel din Piatra Neamţ — mă voi mărgini să semnalez unele calităţi plastico-profesionale reieşite din aceste cîteva studii ale comportamentului lor proiectual.

În afara unor organizări compoziţionale ce trimit la genul « natură statică » scenografa Camelia Mihalcea dovedeşte o eficacitate (în înţelesul de siguranţă rapidă şi mai puţină atenţie acordată aspectului propriu-zis, căci schiţa este o etapă de lucru şi nu ceva făcut special pentru a fi expus) în conceperea unui dispozitiv scenic monumental pentru « Hamlet », în stabilirea unei atmosfere de violenţă cromatică pentru « Dresoarea de fantome » de Ion Băieşu, în conceperea abreviativă, de ingenios comentariu clasificator prin şoc în proiectul de echipament scenic pentru « Ploşniţa » lui Maiakovski (un fel de chiuvetă — corabie — tanc, ingeniată cu amintirea maşinilor de război concepute de Leonardo). Intervenţiile pe fotografie în prospecţiunea de « locuri » pentu varianta filmică a « Ploşniţei » dovedesc familiarizarea cu unele soluţii curente în arta plastică actuală.

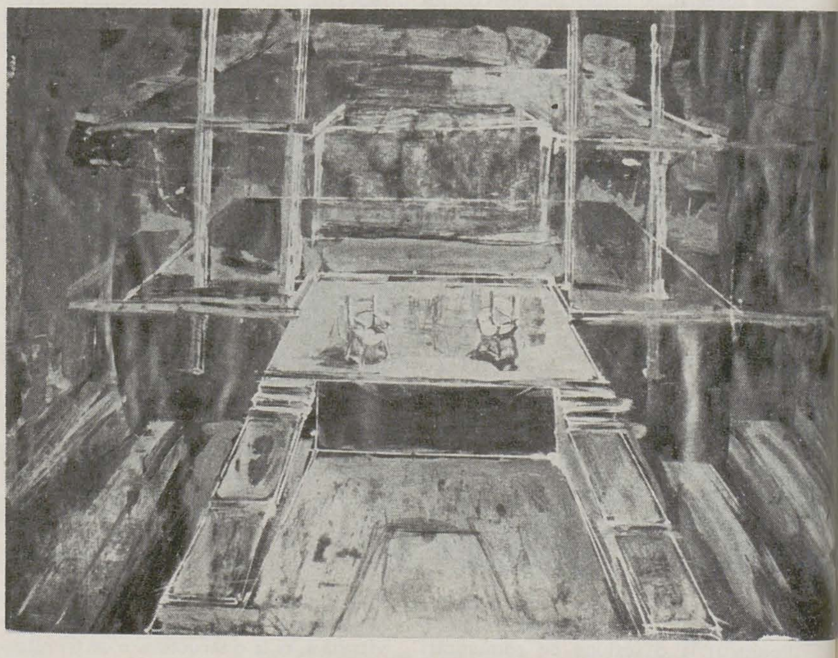
Nadina Scriba face alegeri potrivite în privinţa suportului vizual de tip concordant (decorurile şi costumele la « Pescăruşul » de Cehov) concepute cu convingerea că nu există element cît de mic — un detaliu de croială, un acord cromatic etc. — care să fie negrăitor, inert) şi cel de tip contrapunctic (o nervozitate expresionistă în schiţele de atmosferă pentru « Romulus cel Mare » de Dürrenmatt, un fel de « clasicism spumos » dedus din arhitectura peisageră şi decoraţia interioară în cazul « Burghezului gentilom »). Condensarea într-un decor unic şi mobil — sinecdoca, altfel spus — este caracteristică pentru « Slugă la doi stăpîni » de Goldoni.

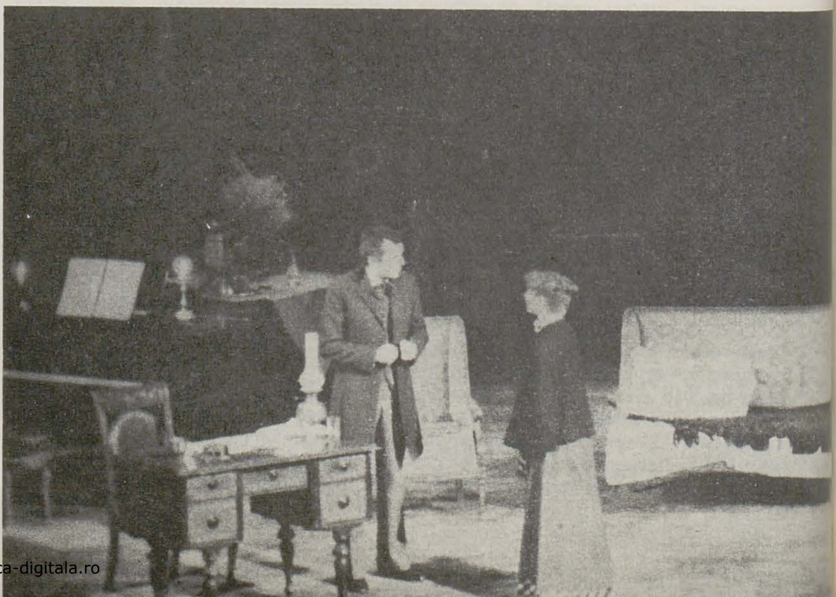
Expresionismul aliat cu soluţii ale artei infantile — toate potrivite pentru a închipui troli, pitici, măşti — caracterizează viziunea pentru «Peer Gynt » de Ibsen. Varianta filmică este imaginată cu libertatea plasticianului cunoscător al happening-ului şi al « intervenţiilor în peisaj ».

Cum ambele expozante apar ca bune cunoscătoare ale lui Molière, nu putem încheia această cronică decît cu cuvintele acestuia: la care precis, ele subscriu: « E lungă calea de la proiect la lucru ».

marius tătaru

S-ar părea că intenţia ce le animă pe cele două tinere expozante de la Atelier 35 este aceea de a nu se rezuma doar la obişnuita trecere în revistă a unor proiecte de scenografie pentru montări trecute sau, eventual, viitoare, ci de a oferi o imagine





https://biblioteca-digitala.ro

oarecum întregită asupra unor opinii mai generale, referitoare la modul de a gîndi și structura spațiul evenimentului « jucat », indiferent dacă jocul are loc în tradiționala scenă sau în afara ei. Demonstrația acestei extinderi de problematică rămîne însă destul de sfioasă, rezumîndu-se, în principal, la expunerea unor studii de secvențe (fotografii « preparate », în suite de cadre) propuse pentru imaginare ecranizări ale unor texte dramatice. Ideea, în sine, este cu atît mai interesantă cu cît în ambele cazuri prezentate, posibila construcție de spațiu cinematografic este însoțită, în paralel, de studii pentru potențiale scenografii de teatru. În schimb, cu excepția unora dintre secvențele propuse de Nadina Scriba pentru « Peer Gynt » de Ibsen, realizarea este mai degrabă șovăitoare, suferind de o inexplicabilă timiditate în fața unei idei ce ar permite o exploatare mult mai generoasă. Dincolo de aceste experimente, expoziția rămîne totuși centrată în jurul prezentării unor proiecte de decor și costum, în a căror apreciere ochiului și minții le rămîne a oscila între atenția ce poate fi acordată unui temeinic, dar încă prea prudent meșteșug «Hamlet » și « Peer Gynt » de Nadina Scriba, « Ploșnița » de Maiakovski și « Dresoarea de fantome » de Băieșu, în design-ul scenic al Cameliei Mihalcea) și interesul pe care-l poate stîrni rezolvarea pur imagistică a schiței scenografice, ca operă grafică de sine stătătoare (« Romulus cel Mare » de Dürrenmatt, în viziunea Nadinei Scriba).

pp. 38—39

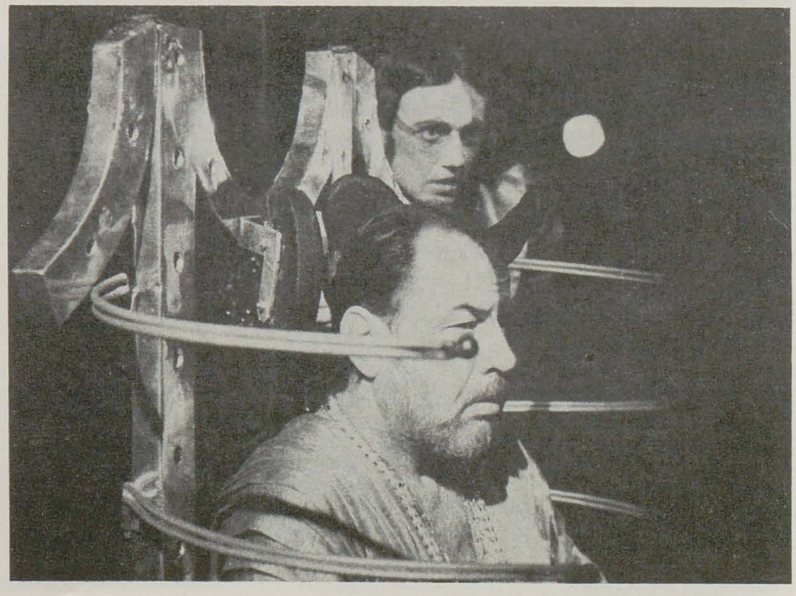
1. Camelia Mihalcea: Schiță de decor pentru « Hamlet »

2. Nadina Scriba: Scenografia pentru « Pescărușul » de Cehov, regia Nicolae Scarlat Teatrul Tineretului. Piatra Neamț, scenă din spectacol

3—5. Lavinia Mârșu: Scenografia pentru « Greutatea omului » de Tudor Popescu, regia Constantin Codrescu și Dan Mănescu, Teatrul Maria Filotti, Brăila, scene din spectacol cu interpreți și detalii de decor

debut scenografic: lavinia mârșu

horia horșia



Un text dens și « gros » al lui Tudor Popescu (« Greutatea omului » sau « Satana cel bun și drept ») — care nu mai solicita încă o îngroșare (a concepției regizorale: Constantin Codrescu și Dan Mănescu) — spre a ne livra convingător mesajul (astfel, dimpotrivă, oarecum diminuat prin exacerbare), prilejuiește, totuși, o reprezentație spectaculoasă, în premieră absolută, Teatrului brăilean, premieră ce marchează și debutul scenic al deținătoarei bursei U.A.P., în curs, pentru scenografie, Lavinia Mârșu. Îndrăzneț totdeauna (chiar în limitele acceptate în cele din urmă privind emisia în public a textului), Tudor Popescu atacă, de data aceasta, marasmul din lumea occidentală, nu numai din cîmpul tineretului dezorientat (critica se adresează unui complex de deficiențe pe planul conștiintei, fiind vorba de alienare), dar adresa — ceea ce ni se pare meritoriu — transgresează pe plan general-uman al unor stări de criză social-politică. Principiile binelui și răului, devenite *așa-zis* principii sub influența narcotică a unor doctrine de extremă dreaptă, nu mai sînt antinomice, pactizează și coabitează convenabil. Situația e acceptată ca spectacol, pentrucă marasmul ia forma de expresie a muzicalului de factură disco remarcabil susținut de aranjamentul ori ilustrația compozitorului Timuș Alexandrescu și de coregrafia Adinei Cezar. Este vorba, în fond, de o comedie.

Conceperea și organizarea spațiului artistic al acesteia, i-au revenit Laviniei Mârșu. *Modelul virtual* al spațiului este *grota* (totul se petrece pe « celălalt tărîm », în infern — eventual versiune contemporană pentru un iad al lui Ivan Turbincă), iar *modelul real* este *discoteca* (nu aceea acceptată, a eliberării de energie prin sportivitatea dansurilor moderne, ci discoteca pervertită de aliajul lascivitate/violență, dar în limitele bunului simț). Apetența știută (adică înregistrată destul de frecvent în creația contemporană) pentru *speologic* își află o finalitate funcțională prin demersul tinerei scenografe. Grota este un spațiu arhitectural generos, delimitat de pereți de rocă (artificială) cenușie — o paletă de griuri încălzite ori răcite sub lumina reflectoarelor — pereți comportînd reliefuri cu semne ale căror semnificații simbolice se pierd în ambianța decorativă. Cu semnificații simbolice e învestit și mobilierul, tronul Satanei, de pildă, prevăzut cu o arcadă de tip cultic, cu becuri ce se aprind ocazional. Costumația este deopotrivă simbolică, straiele roșii, de pildă, pentru Scaraoțchi, ori albe pentru așa-zisul Dumnezeu. Prin intermediul costumelor, de fapt, în mișcarea alertă a eroilor, se realizează plastica dinamică a spectacolului, o compoziție de forme și volume multicolore, în continuă regrupare, în alternanța riguroasă de ritmuri bazate pe consonanțe și disonanțe corespunzătoare jocului și dialogurilor actorilor, ale întregii trupe. Un debut scenografic remarcabil și promițător.

https://biblioteca-digitala.ro

tody constantinescu: ipostaze de o clipă

ion cazaban

Anul trecut, spre primăvară, cînd se stingea aproape neştiut, discret aşa cum trăise, Tody Constantinescu lăsa în urmă o bogată operă plastică: schiţe de decoruri, desene, pînze în ulei, proiecte de panouri decorative, de pictură murală şi sculptură — cunoscute parţial, numai cele dedicate teatrului fiind de notorietate publică. Pe lîngă toate acestea, adunate evident — şi mărturisit de altfel — în dorinţa pregătirii unei expoziţii personale, se găseau atunci numeroase pagini (sau fragmente de pagină) cu note, cu însemnări de variată preocupare, fiecare şi împreună abia acum luminînd mai bine, gînduri şi frămîntări intime ale unui artist care, totdeauna, s-a refuzat destăinuirilor în presă şi, spre deosebire de alţii, n-a publicat decît o singură dată, cu cîţiva ani înainte de moarte.

Pe file de caiet, dar mai des pe margini de ziar, pe bucăţi de hîrtie de ambalaj, cum le avea la îndemînă, Tody Constantinescu a lăsat rînduri şi gînduri, duse pînă la capăt sau numai crîmpeie nedesăvîrşite, succesiuni cursive sau frînte, mereu dominate însă de obsesia clarificării, de febra cunoaşterii de sine, de necesitatea fixării unei experienţe de artă — adică, pentru el, de viaţă. Unele însemnări o spun explicit, altele ceţos şi sincopat, în sfîrşit altele prin intermediul referinţelor culturale, al pasiunilor care se vădesc la fel de ramificate şi fremătînde ca şi propria sa artă cu multiple procedee de exprimare. Pentru mulţi, Tody Constantinescu se descoperă ca un împătimit de muzică şi poezie, ca un exigent iubitor de folclor autentic, iar în răstimpuri, ca un cititor avid al textelor filosofice. Uccello şi El Greco, Brâncuşi şi Klee, Beethoven şi Brahms, Şostakovici şi Aurel Stroe, Bacovia şi Nichita Stănescu, Noica şi Sergiu Al. George, numiţi în note, devin repere ale unei hărţi spirituale distincte, dîndu-ne noi posibilităţi de lămurire a opţiunilor creatoare, în primul rînd din scenografia sa, comentată, după obicei, din unghi specific, teatral, dar în fond, consecinţa conjugării subterane a unor izvoare numeroase de cultură. Şi, poate, vom înţelege mai profund particularitatea decorurilor lui Tody Constantinescu cînd le vom examina (retrospectiv) nu numai prin prisma cerinţelor scenice imediate la care au răspuns, dar şi a sugestiilor plastice, poetice, muzicale din care aceste decoruri se hrănesc permanent. În expoziţia mult visată, căreia îi consacră multe din însemnări (deziderate, semne de întrebare), scenografia ar fi ocupat un anumit loc, revelatoriu — prin «izbutirile» obţinute — pentru «o lume» a sa, pentru o viziune multiformă, dar organică şi evolutivă. Cu modestie, considera tot ce realizase doar nişte «documentări-încercări», nişte «ipostaze de o clipă» ale unui efort tenace de autodefinire. Nicăieri pînă la aceste rînduri ale lui Tody Constantinescu nu apare atît de clar destinul scenografului obsedat deopotrivă de «clipa cea repede» şi de nevoia continuităţii esenţiale, conştient de multitudinea formelor obligatoriu perisabile, dar şi de matca lor unică, statornică. Pentru el şi pentru tot ce a întreprins în peste trei decenii, expoziţia era menită a fi «un capitol al încercărilor de a înţelege», o însumare de «ipostaze» tinzînd — fără speranţă, totuşi — să traseze în faţa privitorului «mişcarea absolută» unificantă. Ar fi fost, în intenţie, o expoziţie în «devenire întru armonie superioară, sub un adevăr aflat, căutat», care ar fi pus in lumină permanenţa unor căutări de esenţă.

Din însemnările lui Tody Constantinescu — descifrate şi transcrise cu o imensă răbdare de prietenul său, scenograful Lucu Andreescu — am ales, mai potrivite de astă dată, cele care aduc propriile opinii şi puncte de vedere asupra drumului parcurs în teatru, cele care menţionează constante şi trăsături distincte, deosebiri de rezolvare spaţială cu funcţie semnificantă, care se ocupă de implicarea şi exprimarea timpului în decor sau fixează amănuntele unor proiecte, nerealizate apoi. De la epura decorativă a începuturilor «teatralizante» ajunsese la obiectele metaforice, la planurile şi traseele simbolice ale unei scenografii «semantice» (cum a fost calificată), dar întotdeauna — de la *Domnişoara Nastasia* la *Baltagul* şi *Trei surori* — esenţializînd existenţe dramatice. Decorurile lui Tody Constantinescu au fost apreciate deseori la adevărata valoare. Totuşi, să recunoaştem, după lectura însemnărilor sale, aceste aprecieri ni se par acum încă unilaterale, alunecînd peste aparenţe, fără să presimtă complexitatea conceptuală şi plastică a unei scenografii care îşi aşteaptă o analiză adecvată.

P.S. Titlul este un citat, iar subtitlurile au fost stabilite de noi, fiind necesare pentru delimitarea unor paragrafe cu tematică diferită. Deoarece, în notele lui T. C. spectacolele la care a lucrat — unele memorabile, intrate definitiv în istoria teatrului românesc contemporan — sînt consemnate eliptic, le-am indicat prima oară titlul exact, iar în paranteză autorul piesei, locul montării, stagiunea.

Consecvenţa opţiunii

● Prima schiţă de decor a fost prin 1952 (la Operă) o pantă spiralată, apoi cîteva tatonări şi *Domnişoara Nastasia* (G. M. Zamfirescu, Teatrul Giuleşti, 1956—57), *Ciocîrlia* (J. Anouilh, Oradea, 1957—58), *Tudor din Vladimiri* (Mihnea Gheorghiu, Teatrul Naţional, Craiova, 1957—58), *Hamlet* (Shakespeare, idem, 1958—59) cu epurări radicale, plus proiectul mare pt. *Furtuna* (Shakespeare, 1958—59): tăietură programatică; intuiţia topologică şi dematerializarea elementelor scenice la *Importanţa de a fi Onest* (O. Wilde, Bacău, 1956—57) şi *Tudor*. *Doamna nevăzută* (Calderon, Teatrul Naţional, Bucureşti, 1954—55) şi reluarea problemelor la *Hamlet*.

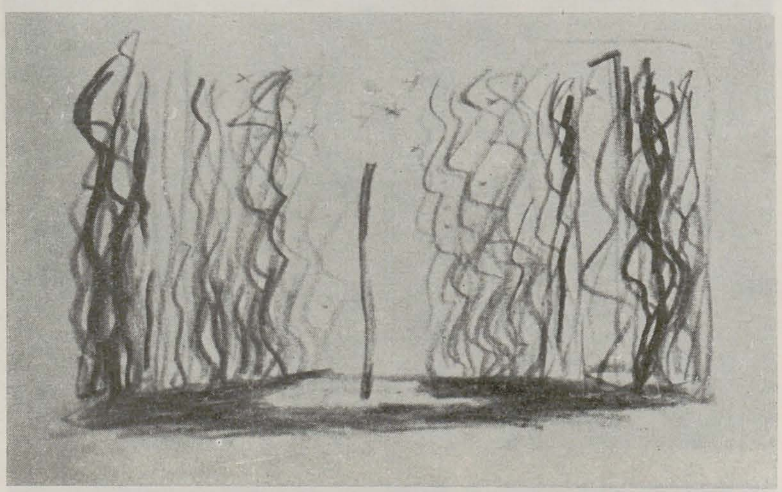
Montserrat (E. Robles, Oradea, 1957—58) focar dramatic izolat.

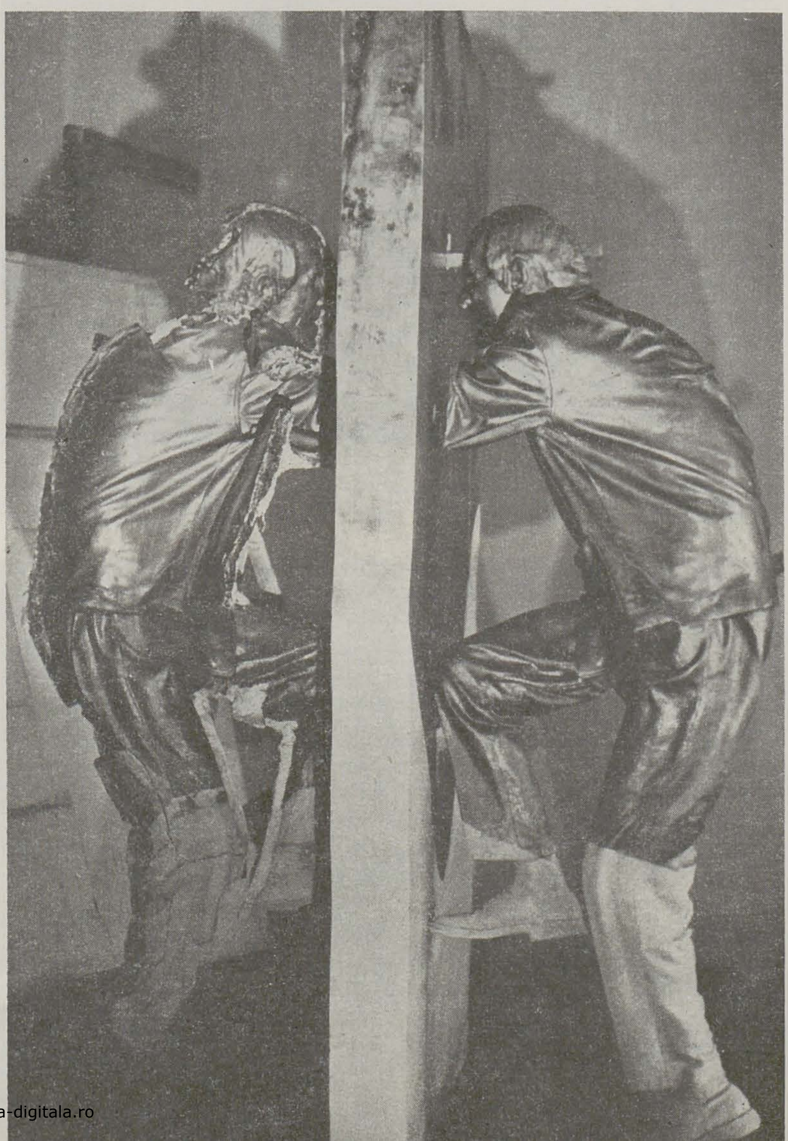
Hangiţa (Goldoni, Teatrul Naţional, Bucureşti, 1958—59), problema decorativismului *pur* al unui prim plan.

Ochiul albastru (P. Everac, Teatrul Giuleşti, 1960—61) decorativism pe construcţie.

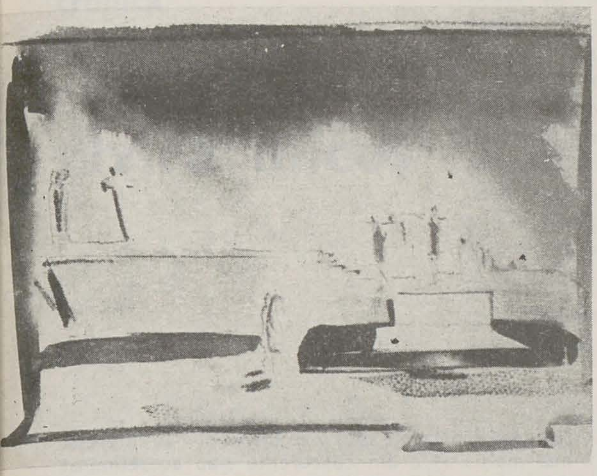
Doi pe un balansoar (W. Gibson, Teatrul Mic, 1964—65) un amplu decor lirico-dramatic, aproape ca şi la *Sora cea mare* (A. Volodin, Tg. Mureş, 1965—66) cu paraboloidul din tül, aerian ca şi fundalul *Balansoarului*.

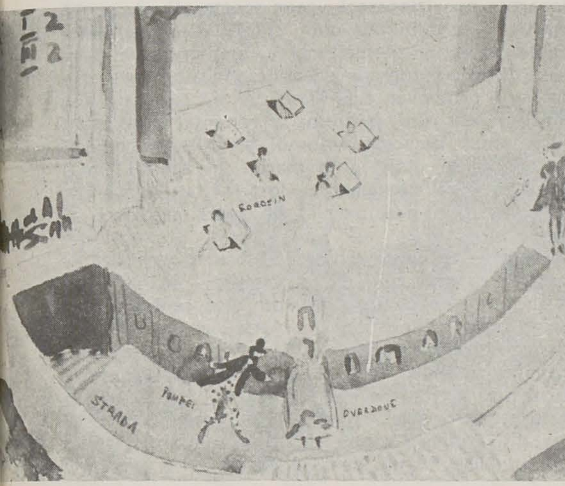
Jocul ielelor (Camil Petrescu, Teatrul Mic, 1965—66) labirintul situaţiilor (între cele cîteva elemente scenice — mobile — recuzită,





https://biblioteca-digitala.ro





p. 40

1. Schiță pentru « Paracliserul » de Marin Sorescu
2. Schiță de decor pentru « Tudor din Vladimiri » de Mihnea Gheorghiu, Teatrul Național Craiova, 1957—58
3. Variantă a mulajului (în imagine fotografică, pozitiv/negativ) proiectat pentru « Paracliserul »; (mulajul îl înfățișează pe scenograf)

p. 41

1. Schiță pentru « Hamlet » de Shakespeare, Teatrul Național, Craiova, 1958—59
2. Schiță pentru « Măsură pentru măsură » de Shakespeare », Teatrul de stat, Arad, 1970—71

spațiu circular). Dar spațiul scenic trebuie să fie spațiu de sens și spațiu de semnificație (o volumetrie semnificativă). Labirintul, spațiu-timp viermuitor din *D-ra Nastasia* era vădit numai prin nemișcarea de destin a cerului spînzurat peste ea. Conviețuirea, trecerea și stagnarea — o sincronie-diacronie. Drama nu e într-o încăpere, ci într-un mediu.

● Proiecție axonometrică pt. structurarea (decorarea) suprafeței: *Hangița*.
Practicabil central inamovibil — corp unic, sistem: *Hamlet*, *Cînd scapătă luna* (H. Stancu, Teatrul Național, București, 1960—61), *Spre stele*, *Ciocîrlia*, *Matca*.

Paraboloid (ca echipartiție): *Sora cea mare*
Organizarea spațiului (volum): *Doamna nevăzută*, *D-ra Nastasia*, *Ochiul albastru*, *Despot Vodă* (practicabil central), *Jocul ielelor*, *Măsură pentru măsură* (Shakespeare, Arad, 1970—71)
Perspective multiple: *Balansoar*

Unic prim plan ca suprafață structurală: *Onest*, *Tudor*, *Hangița*, *Discipolul*, *Bădăranii* (Goldoni, proiect, 1959—60)
Element unic cu valoare proprie de semnificare: *Paracliserul*, *Sboară cocorii* (teatru de amatori, București, 1962—63), *Sora cea mare* ca și la *D-ra Nastasia*), sensurilor, locurilor. *Baltagul* (după M. Sadoveanu. Teatrul Mic, 1966—67), mitic-mioritic în ondularea timpului.

Trilogia Sorescu /. . ./ stîlpul de foc al năzuințelor, masa de sacrificiu, oglinda ca regăsire a identicului (*Iona*).

● Pentru punctul de vedere mitic amintesc *Baltagul*, *Paracliserul* (M. Sorescu, proiect, 1982—83), *Matca* (M. Sorescu, Brașov, 1980—81), *Hamlet* (II, proiect). Motivul labirintului la *D-ra Nastasia* și *Jocul ielelor*.

Motivul insulei izolate: *Hamlet* (I), *Montserrat*, *Spre stele* (L. Andreev, Oradea, 1976—77). Motivul panoramei: *Hangița*, *Discipolul diavolului* (Shaw, Oradea, 1963—64)

Motivul scării: *Despot vodă* (Alecsandri, Petroșani, 1963—64), *Furtuna*.

● Nu am avut un program de revoluționare a plasticii scenei (sporadic), ci o dorință de expresivitate. Tot așa numitul *neo-plasticism* a fost un adjuvant și nu scop. *Neo-plasticism* înainte de a cunoaște pe Kandinsky și Klee.

● Se pare că nu am atins niciodată uscăciunea stilizărilor schematice.

● /. . ./ începutul meu a fost continuat cu marcări la intervale ritmate (*Hamlet* și *Ciocîrlia*, 57—58). Ceea ce confirmă autenticul demers din 56—57 e *continuarea*. . .

● Citatele lui T(oni) Gh(eorghiu), 1961, și alții de mai tîrziu, ale altor teoreticieni, sînt *deducții -concluzii*, după experiențele de 5—6 ani și nu principii de bază, prealabil program după care s-ar fi construit numitele decoruri între 55—61. Dar întreb cum altfel s-au creat labirintul (din *D-ra Nastasia*, plurivalentul *Hamlet*, foarte strîns centrata *Ciocîrlia*, foarte linearele *Onest*, *Hangița* și *Tudor*, decît după trasee specifice propuse regizorilor, prima condiție a folosirii decorului.
. . . *atunci se lucra cu patimă*. Treptat au apărut teoriile. Critica de « factice » (arbitrar) a perspectivei la *Balansoar*, critica de « neseriozitate », « nedocumentare », dacă nu și de « formalism » la *Hangița* de Goldoni toate acestea erau semnele *reteatralității* decorului. *Reteatralizarea e de ansamblu*, privește deci nu numai decorul și nu numai factura lui. Simți teatrul și-l faci după cum simți și faci altă meserie și *nu* teoria ei. Și mai e și *consecvența față de atitudine* și a te lăsa cuprins mereu, cu umilință și sfială.

● Adevărata teoretizare vine odată cu maturizarea și verificările treptate din realizări.

Scenografia ca spațiu de semnificare

● Problema spațiului e aceeași: amenajarea unui spațiu în vederea creării unei semnificații, a neutralității etc. (spațiu labirint, spațiu într-un « singur plan », al luminii, al fugii,

● Spațialitatea se poate obține bine în vechea cutie scenică și tot așa de bine poate fi nulă în adaptările practicate de la o vreme pe lîngă scena italiană /. . ./ Lărgirea spațiului de joc nu acoperă toate sensurile de spațialitate-spațializare /. . ./ E spațialitate cînd vehiculez pomii drumului la *Baltagul* și e de asemenea spațiere a unui sens etic și moral în aripa paraboloidă de tül cu proiecții și film de la *Sora cea mare*; cînd cele *Trei surori* (Cehov, Satu Mare, 1974—75) se anihilează în vastitatea spațiului; cînd Nastasia sucombă sub traiectul spațial al diagonalei de cer-draperie; iar folosirea fosei și a unui pod spre sală la *Măsură pentru măsură* nu e mai mult spațialitate ca precedentele /. . ./ Deci felul de spațialitate e cerut de piesă, iar o scenă goală vastă și neagră, nu atinge sau amintește spațialitatea decît prin absența problemei. A folosi elemente spațialiste nu înseamnă nimic fără un sens conținut care e percepere gradată de-a lungul a trei ore de spectacol. (martie 1978)

● Valorific spațiul sau îl anihilez după nevoie prin decorația pe care i-o aplic (nu toate scenele au spațiu și nici toate spectacolele vor spațiu măsurabil). Cu vreo douăzeci de ani în urmă, pe scena mică a teatrului din Bacău, din nevoie mă orientam către rezolvarea unui spațiu de luminozitate, creator de bună dispoziție la *Onest* de O. Wilde, cu trei simple fundale colorate însorit, cu horbotă de dantelă împrejur, numai pe 4—5 m adîncime, și cîteva mobile autentice în față — era prima mea rezolvare pur decorativă, apoi alte tentative la *Tudor din Vladimiri*, cu decor și costume albe (panduri, țărani), totul « scris » cu arabesc negru, roșu, galben. Perioada s-a încheiat cu *Hangița* și *Siciliana* (A. Baranga, Teatrul Național, București, 1960—61), cele prea aspru criticate ca formaliste /. . ./ Mai cred și acum că nu poate fi formalist un « decorativ » care răspunde totuși la obiect și care acuză planul I cînd nu e nevoie de o spațiere și volumetrie perspectiv-peisagistică /. . ./ Și, final pentru această orientare, mai temerara încercare cu *Balansoarul*, exemplu edificator de decorativitate valorificînd spațiul Un spațiu neapărat măsurabil al cetății tentaculare moderne; un paradox al spațialității fără spațiu fizic propriu-zis și măsurabil. Paradoxul spațiului nemimat și rezolvat prin aplat, acest aplat nici el sesizabil din pricina sensului deplin conținut al spațialității perspective, o epură fără trompe-l'œil, căci orice posibilă iluzie se anunța la început ca atare prin ridicarea fundalului și se mai nega în final prin lăsarea aceluiași fundal (cu perspectivă frontală alb-negru). La al treilea spectacol, *Doamna nevăzută*, decorativizam (nu decoram) spațiul cu volume arhitectonice baroce ample; la al douăzecilea, *Doi pe un balansoar*, ajungeam la jocul invers, spațiam cu mijloace decorative (plate). Primul era criticat pentru concretețea spațiului definit și conținut, al doilea apreciat ca spațiu definit prin evocare, dar neconținut material (ba chiar negat). (august 1978).

Decor și timp

● *Tudor* se desfășoară ca un rîu nezăgăzuit aproape de nimic din ce ar fi putut constitui măcar un decor (localizare).

● Cred că trecerea atîtor fețe felurite peste fruntea aceluiași corp-piedestal central (într-un cadru inert, neutru) este însăși pulsație a timpului care se scurgea odată cu eroii de la 1914—1918 din piesa *Scapătă luna*.

● Dar rotirea pe loc, pendularea (terasă-mormînt) pe același loc delimitat bine, nu e oare starea pe loc a lui Hamlet în timp ce împrejurul lui e mișcare și trecere? . . . iată iar timpul !

● Sau spațiul alb, orientat infinit perspectival, marcat de stîlpii pentru opriri și închis frontal, în cele din urmă nu e tot timpul acela care trece / curge prin scenă la *Baltagul?* Timpul începînd a se scurge de la primul panou-prag frontal (de acasă) pînă la ultimul perete frontal pentru masa mortului; paradoxal, încetinirea timpului între două praguri pt. absoluția Victoriei L(ipan), ca și la *Trei surori*.

● La *Trei surori*, învăluirea generală în lințoliu alb-gri, unde abia dacă se mișcă personagii în gri, între scaune nemișcate, e oprirea timpului sau ilustrarea prezenței lui, părelnic mort din lipsa de mișcare în acea enclavă (cînd de peste tot din afară pătrund semnalele-eveniment). Timpul oprit.

Gîndind la « Paracliserul » lui Marin Sorescu

● T(abloul) 1. Un mediu incolor lăptos; de abia se profilează stîlpul alb. Costumul negru e frapant. Lumînările puține, palide (rozeta aproape neagră cu ochiuri color /. . .). Totul e aproape imobil. Clopot de lumină pe el (paracliser, n.n.).

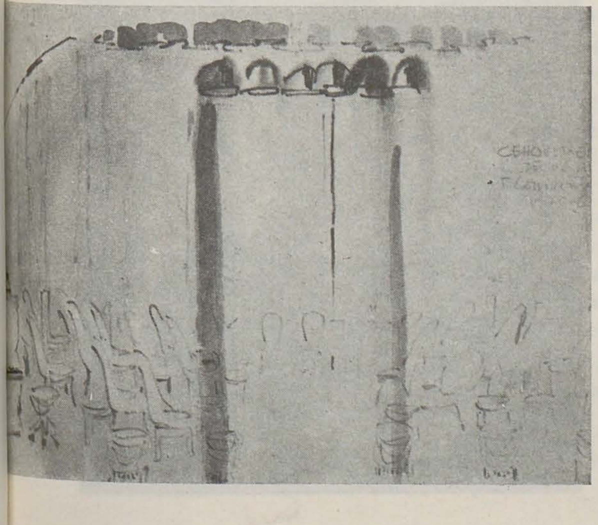
● T. 2: întunecat cu pulsații lente crescînd imperceptibil și dezvăluind negura de jos; destul de repede o mare de lumini în jurul lui. Stîlpul evident — joc în jurul lui — taburet.

● T. 3: lumini răzlețe puține sus; el le marchează aprinderea prin gest (brichetă). Se trece în albastru general . . . cosmos în jur. Clopot . . . Lumini numai sus, foc alb sus /. . ./ Pe moment de cosmic-gînd va fi « un cer de stele » dedesubt și deasupra — la T. 1 (aluzia va rezona discret în sală).

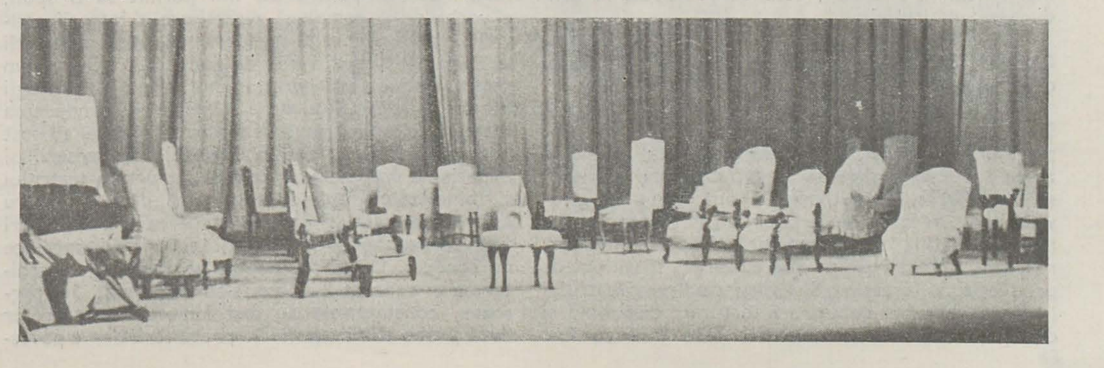
/. . ./ Singura lui izbîndă e că rămîne *el*. Fiecare edifică trepte pt. templul lui !

/. . ./ Izbînda de a fi el însuși i-o acordă și autorul, continuîndu-i, după cădere, *ascensiunea către ideal* și noi, (în) final, *îl absolvim !* pt. că, atingînd cazul extrem, și autorul îl trece în nemurire printr-un fapt literar.

● *Paracliserul* — teroarea subconștientă a spațiului închis vast univers; poate că ăst spațiu e *chiar el*. El e *vast*, inutil, *se slujește*, *se pătimează* cît multe generații, e *universul*, e *absolutul*.



3. Schiță pentru « Ciocîrlia » de Jean Anouilh, Teatrul de stat, Oradea, 1957—58
4—5. Schiță și scenografia pentru « Trei surori » de Cehov, Teatrul de stat, Satu Mare, 1974—75.



https://biblioteca-digitala.ro

1965—1985
evenimente în viața teatrului

un scenograf director de teatru

convorbire cu romulus feneș

Romulus Feneș, ce v-a determinat ca — pe lîngă multiple și diverse preocupări și obligații cuprinse în programul dumneavoastră, să vă asumați conducerea unui teatru național cu două secțiuni și de o pondere specifică deosebită în viața artistică și socială din Tîrgu-Mureș?

Făcînd abstracție de persoana, dar nu și de profesiunea mea, să admitem că am acceptat pentru ca o dată directorul unui teatru să fie și un scenograf, adică un artist plastic. Pînă acum, directori au fost dramaturgi, regizori, actori, activiști culturali, politici — niciodată un artist plastic. Două argumente ar pleda pentru o asemenea opțiune. Primul, de ordin obiectiv: artistul plastic este în general un conceptor și un organizator de spații, iar scenograful în mod special. El organizează, desigur, spațiul de joc, dar experiența în această direcție merită a fi fructificată în context cu totalitatea spațiilor unei instituții teatrale care este, în felul ei, uzina unde se pregătește spectacolul. Iar între profesiunile instituției, aceea de scenograf are relații directe de colaborare cu toate compartimentele, pe care trebuie să le cunoască foarte bine, de la scenă la diversitatea atelierelor de producție. Al doilea argument, subiectiv: scenograful este în primul rînd coparticipant la înfăptuirea unui act colectiv, de echipă și este asociat unui regizor și unei concepții regizorale. Nu are cum să dea curs unor aspirații strict personale — de la unele întemeiate, justificate, la altele, veleitare: nu-și poate propune, de pildă, să « monteze » sau să « joace » Hamlet. De unde premisele unei mai obiective atitudini, este de presupus, la conducerea instituției.

Ce țeluri și-a propus și ce măsuri a luat noua conducere?

Definirea unui *anume* climat artistic, social, politic privind conținutul artei spectacolului; popularizarea acesteia, atragerea unui public mai numeros și mai divers, autoutilarea și autofinanțarea activității de creație și producție astfel concepute încît să susțină creația artistică. O primă măsură: recompartimentarea și specializarea spațiilor de producție și creație. Se știe, clădirea Teatrului Național este o reușită arhitecturală dispunînd și de spații aferente convenabile care însă au fost insuficient utilizate. Un cuprinzător birou, așa zisul « club » al impresarilor, de pildă, pe care dat fiind profilul de teren al activității lor l-am mutat într-o încăpere mai modestă, instalînd aici atelierul de tapițerie. Alte spații au fost destinate atelierelor de țesătorie, teatrul producîndu-și, în primul rînd, materialele textile de care are nevoie și pe care, în ceea ce privește contextura cu specific scenic industria nu le fabrică în mod curent — ș.a.m.d.

Referitor la dezvoltarea și extinderea activității de creație, sînt în curs de organizare: 1. un studio pentru copii și tineret, unde copiii vor fi deopotrivă spectatori, actori (alături de cei ai teatrului), și vor crea și executa ei înșiși decoruri pentru spectacole. Studioul va fi dat în funcțiune anul viitor;

2. un spațiu de joc la Sovata (prin reamenajarea cu scenă cu dublă deschidere spre sală și spre grădina de vară, a unei săli de cinema, prevăzut a-și începe activitatea de microstagiune tot în 1986;

3. definitivarea « Teatrului de sub cer », pe care l-am prezentat în cuprinsul revistei dumneavoastră;

4. organizarea, în perspectivă, a unui spațiu de joc în incinta vechii Cetăți — cu gradene mobile (motor de tractor, de troleibus) și organizarea unui spațiu pentru spectacole nocturne « aeriene », cu zmee, delta-planuri și alte « obiecte zburătoare ».

Viziunea dumneavoastră ambițios dinamică nu comportă și deplasări de forțe — de creație și producție?

Fără îndoială, pentru că, îmi permit să o spun, e vorba de o complexă dinamizare a întregii activități. Iar un corect scenograf își pune mai întîi la punct « dispozitivele de joc ». Un singur om greșit distribuit încurcă bunul mers al întregii echipe. S-au făcut ca atare schimbări la conducerea teatrului și a compartimentelor sale unde au fost numiți specialiști, adesea ingineri, cu meserii și experiență apropiată de cele din structura teatrului și, bineînțeles, vădind dragoste și dăruire pentru arta spectacolului. Pentru ocuparea unor posturi vacante s-au stabilit condiții și criterii specifice de concurs. De pildă, pentru angajarea unor croitorese — concurs la care s-au prezentat 16 persoane, concurentele au fost supuse următoarelor două probe eliminatorii: 1. probă scrisă — « povestiți două spectacole care v-au plăcut și v-au interesat mai mult » (1/2 din concurente s-au autoeliminat deoarece nu vizionaseră vreun spectacol); 2. probă practică — « stabilirea unor culori, alegerea materialului textil și confecționarea unor costume, pornind de la o fotografie de epocă, în alb/negru (din opt, au promovat trei concurente, care au fost angajate, dar din care una a renunțat constatînd după scurt timp că volumul și calitatea muncii îi solicită un efort prea mare). În același timp, în cadrul legal prevăzut, au fost invitați să lucreze în continuare pensionarii de înaltă calificare ai teatrului.

În ceea ce privește obiectivul nostru de bază — instaurarea unui nou climat artistic — am stimulat colaborarea cu personalități din alte centre, aparținînd altor echipe teatrale. Astfel, au fost invitați la Tîrgu Mureș o serie de cunoscuți actori, regizori, scenografi: Silvia Ghelan de la Cluj-Napoca, regizorii Lucian Pintilie și Alexandru Tocilescu din București, Mircea Cornișteanu de la Craiova, scenografii Emilia Jivanov de la Timișoara, Traian Nițescu, Dan Jitianu de la București.

În intervalul de timp scurt de la numirea dumneavoastră s-a putut înregistra vreun semn al eficienței acestor inițiative?

Cred că un prim semn a putut fi observat prin premierea spectacolului cu « Livada cu vișini », montat la secțiunea română a Naționalului, de către inegalabilul, atît de mult regretatul Gheorghe Harag, regizor care a însemnat și va însemna foarte mult pentru teatrul nostru. Încă la primele spectacole au venit, din București, Cluj-Napoca, Sibiu, Oradea, Piatra Neamț sau chiar din străinătate, numeroase personalități ale vieții teatrale într-un adevărat pelerinaj artistic. Adaug la aceasta faptul că spre a satisface numeroasele solicitări am fost obligați să vindem și bilete « în picioare ».

Însă nu noi sîntem primii în măsură să apreciem « renașterea » teatrului nostru, ci publicul — imparțialul nostru judecător ale cărui sentințe nu vor întîrzia să fie, fără îndoială, formulate, în viitor.

Portretele și fotoreportajul în alb/negru la repetiții și în culori la spectacolul cu « Livada cu vișini » au fost realizate de colaboratorul nostru Adrian Popescu.

https://biblioteca-digitala.ro

cronică

elvira micoș

mihai ispir

Cu această nouă personală (galeriile Orizont), Elvira Micoș face dovada că stăpînește cu grație și dezinvoltură o claviatură expresivă cuprinzătoare, ale cărei « taste » alcătuiesc un ansamblu coerent. Nu e vorba numai de diversitatea tehnicilor folosite, cu același bine asimilat meșteșug, de la acvaforte la acvatinta, de la xilografie la acuarelă sau la verniul moale, dar și de sprinteneala imaginației capabile de volutele cele mai neașteptate, de ruperi bruște de ritm care te poartă între un *Carnaval venețian* și un *Dolce farniente*, între un *Madrigal* și un *Dans spaniol*, fără a te face să simți că părăsești o atmosferă poetică aparte. Lectura temelor obișnuite ale graficii Elvirei Micoș poate fi în sine semnificativă pentru estetica acesteia care, fără a echivala arta cu « fotoliul confortabil » se lasă anexată imaginarului reveriei calme, adunînd și distilînd impresiile viu mozaicate adesea, culese pe firul unei călătorii, în timpul unei vacanțe ori în marginea vreunei lecturi. Medierea primei impresii, trecerea ei prin filtrul asocierilor celor mai felurite, face parte din codul genetic al oricărei imagini, provocînd alternanța sau întrepătrunderea reprezentării și amintirii, vizibile în modul de țesere a trăsăturilor, ca și a suprefețelor valorate compact, fără însă a li se sacrifica transparența. E o transparență a materiei dar și a ideii, ce atrage atenția asupra modului cum, de fiecare dată, Elvira Micoș reușește să-și domine subiectul. O dominare care înseamnă oarecum și distanțare, dar nu în sensul neimplicării în substanța morală a temei, ci în ideea perceperii întregului univers sub semnul prioritar al formei. Deși o întreagă lume se perindă prin lucrările sale, deși e fără îndoială o sagace observatoare, Elvira Micoș îndreaptă o privire blîndă asupra ființelor și lucrurilor, trecînd cu înlesnire peste asperitățile lor, cucerită mai degrabă de beatitudinea unor clipe privilegiate ale contemplației. E mult lirism în aceste imagini, un lirism pigmentat cîteodată de fugitive acidulări, repede atenuate sau reprimate. E și multă fluiditate în conducerea ductului grafic, o fluiditate « bine temperată » însă, și mai ales bine controlată, împiedicată să dizolve șarpanta compozițională întotdeauna clădită nervos, energic, și înzestrată cu acel aer de monumentalitate discretă, remarcat în prefața catalogului de Zoe Dumitrescu Bușulenga.

În contact cu motivul țărănesc, foarte prezent, linia Elvirei Micoș dobîndește o calitate constructivă încă mai evidentă *(Ciobănaș, Făgărășeanca)* înlesnind desfășurarea în spațiu a unei figurații sintetice, clare, străbătute de un dinamism lăuntric neechivoc. Nu lipsesc, schițele, crochiurile, unde spontaneitatea e la locul ei și unde cîteodată se ivește o notă de mondenitate, mereu însoțită de umor *(În culise, Patinaj)*. Echilibrul deplin al imaginii, artista îl obține, după opinia noastră, în acvatinte; aici misterul apare în ochiurile unei texturi grafice fluente și armonice, expuse cît se poate de limpede, fără nici un fel de sofisticare. De altfel, dacă substanța tematică a lucrărilor relevă o atentă și pe alocuri calculată regie a observației și fanteziei, grafia e de regulă directă, mizînd pe rapiditatea comunicării. Elvirei Micoș nu-i place să întîrzie prea mult asupra detaliilor, evită să « obosească » hîrtia sau placa de metal. Nu e nici o grabă în acest tip de redacțiune, ci doar grija de a nu pierde nimic din suflul animînd pe dinăuntru mișcarea formelor, acea dorință de a capta « nedefinitul », de a « depăși, ilumina sau amplifica obiectul », de a pune « semnul vizibilului în serviciul invizibilului », ce-i animase cîndva pe simboliști.

Expoziția Elvirei Micoș ne-a dezvăluit un univers artistic atașant, orchestrat cu franchețe și inteligență.

1. *Ecou ciudat, acvaforte*
2. *Tîrg la Deva, vernis moux*

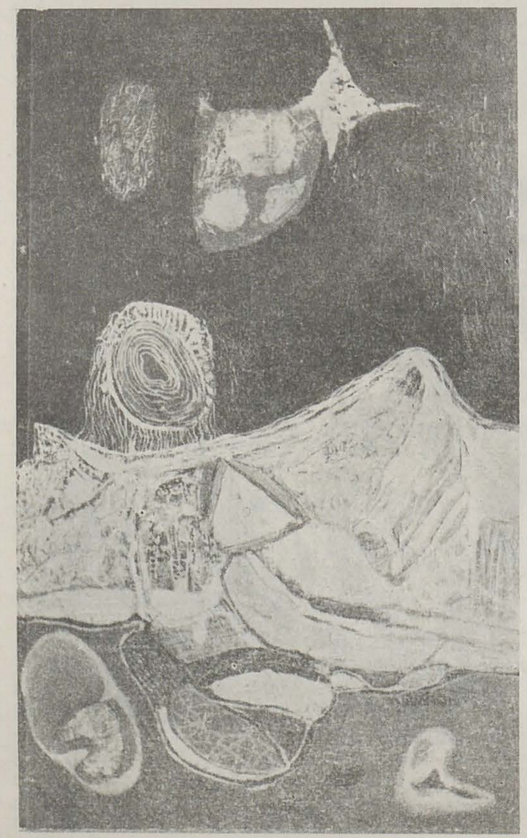
https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

marius tătaru

liviu călinescu (eforie)

Posesor al unei variante de constituţie intelectuală structurată evident pe fundamentul unei afectivităţi de tip poetic, Liviu Călinescu a ales deliberat — în plastică — formula unei *poematizări* a stărilor psihice, căutînd, după toate aparenţele, descoperirea unor traduceri imagistice pentru serii de metafore, formulate iniţial în limbaj literar. Fenomenul de transcripţie în alfabetul vizual evită însă căutarea inutilă a unor moduri de echivalare mecanică între relaţii ce aparţin unor domenii de referinţă şi expresie atît de diferite. Şansa principală a artistului este aceea că a reuşit să refacă traseul impulsului poetic iniţial, lăsîndu-se dominat de atmosfera afectivă ce l-a născut şi improvizînd nu pe *marginea* metaforei literare iniţiale, ci *sub efectul* nemijlocit al acesteia. Elementul pozitiv al acestei modalităţi de creaţie îl reprezintă faptul că produsul ei final este rezultatul unei abordări deschise, neosificate, cu posibile reveniri ulterioare ale unei idei ce posedă multiple canale de revelare. Pictura lui Liviu Călinescu nu este, de aceea, o « pictură cu program », un « dublu » ilustrativ al unei idei literare, ci un comentariu destul de degajat al unor *stări* procurate de abordarea din unghi predominant liric a universului inspiraţiei. Artistul dispune de o apreciabilă putere de invenţie imagistică, rareori cenzurată de principii de formă şi, în general, eliberată — cu foarte puţine excepţii — de obsesia prezenţei simbolului. Linia şi culoarea evoluează proteic, cu multe reuşite accente dramatice, capabile de a vitaliza nota de conflict a unei lumi nonobiectuale. Impresia de « realitate inventată », impregnată de o constantă, dar moderată notă de mister benefic, se datorează în primul rînd unei capacităţi şi dorinţe de a fantaza liber (în sensul asemănător unei « versificaţii libere ») cu formele, dar nu cu *situaţiile*, fapt ce desolidarizează net această « pictură poetică » de filiaţiile suprarealiste.



lucian tudor georgescu (orizont)

Dorinţa de a da formă unor meditaţii asupra conceptelor, indiferent cît de îngustă sau de vastă ar fi aria de definire a acestora, se loveşte, în ultimă instanţă, în toate artele vizuale, de acel ultim prag (pentru unele forme de artă el este şi singurul !) al *reprezentării*. Nu ştim în ce măsură Lucian Tudor Georgescu a fost persuadat, în alcătuirea acestei expoziţii, de a edifica « un monument multifaţetat al Gîndului » — după cum se afirmă în prefaţa catalogului - afiş — dar acceptăm să subscriem, de la bun început, la ideea autorului acestei prefeţe (Adrian Guţă), potrivit căreia « mecanismul creaţiei la artistul pe care îl prezentăm îmbină libertatea gestului cu cenzura construcţiei decantat elaborate ». Pictorul este, fără îndoială, un foarte insistent căutător al esenţelor de orice fel, care se ascund în spatele tuturor modurilor de a figura *ceva*, indiferent dacă acel « ceva » porneşte de la un aspect concret al realului (vezi desele referiri la una dintre obsesiile artei moderne: silueta umană) sau de la funcţiile cele mai abstracte ale existentului, cum ar fi aceea de tectonicitate, de echilibru (sau perfecţiune?) avută în vedere în mod obişnuit, în cele mai curente interpretări speculative ale triunghiului echilateral sau al prismei cu respectivul profil. De obicei cu eleganţă şi cu precizie a gestului, deşi uneori supralicitînd în direcţia spectacularului, Lucian Tudor Georgescu se concentrează cu evidentă seriozitate asupra reducţiilor arhetipale către care îl conduc reflecţiile sale asupra destinului formelor. Intenţia sa de a depăşi cadrul restrîns al unei « expoziţii de pictură » este foarte evidentă, manifestîndu-se atît prin construcţia vizibil programatică a întregii regii a expunerii, cît şi prin eforturile de a depăşi bidimensionalismul picturii prin spaţializarea, cu acuzată tentă scenografică, operată asupra unor picturi-obiect. Cu toate acestea, deşi preocupat într-o atît de evidentă măsură de modurile de aparenţă ale *ideii*, de esenţe şi abstracţiuni, Lucian Tudor Georgescu nu poate convinge prin simpla etichetă a « intelectualismului », în numele căruia amatorul de « concepte » se dezice de orice plăceri calofile. Există, cu alte cuvinte, la acest artist o manifestă şi destul de deconcertantă oscilare între foarte vizibila plăcere de a picta, de a manevra materia densă şi chiar somptuasă a paletei şi dorinţa de a simplifica, de a « conceptualiza », nu întotdeauna suficient susţinută (căci nu corespunde în totalitate structurii sale afective) de capacitatea de a renunţa la senzualismul reprezentării.

răduş jugăurs (căminul artei, parter)

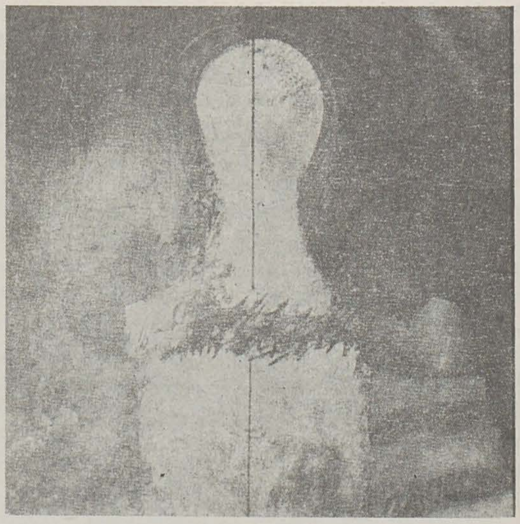
Fără îndoială, sincer convins de omnivaliditatea sugerativă a unei receptări pur emoţionale a tabloului naturii, care pare a-i fi devenit unic şi suficient reper pentru direcţionarea inspiraţiei, Răduş Jugăurs expune totuşi o serie de compoziţii care contrazic, de fapt, aprecierea lor conform cu normele clasice ale genului peisagistic. Lucrările sale sînt astfel, mai degrabă, un fel de construcţii peisagistice, care includ, în dozaje variabile şi de obicei imprevizibile, fragmente de peisaj real, imaginar sau ideal, peste care se suprapun, în răstimpuri, transparente sugestii simbolice, subliniate, uneori redundant, de titlurile lucrărilor. Predominantă, ca rezultantă afectivă, ar putea fi considerată o anumită prevalenţă a senzaţiei de grandilocvenţă teatrală, ce se răsfrînge asupra desfăşurării compoziţionale şi a cărei cauză ar putea fi căutată în necesitatea de a scoate în evidenţă o candidă şi oarecum nediferenţiată admiraţie faţă de elementu natural. Ca modalitate de expresie, Răduş Jugăurs se bazează pe o abilă manevrare a unor tehnici grafice, a căror utilizare pivotează, în principal, în jurul monotipiei. Cantitatea apreciabilă de hazard pe care o presupune utilizarea acestui procedeu a fost însă prudent canalizată, în cazul de faţă, către o variantă de execuţie mai disciplinată, ca evoluţie, dar destul de egală cu sine, în limitele unei *maniere*, al cărei principal merit îl reprezintă nota constantă de decorativism cordial, capabilă de a nu contrazice caracterul de agreabilitate intimistă a lucrărilor.

gheorghe ionescu (g.a.m.b.)

Nici o surpriză — în sensul evoluţiei pe verticală — nu mai rezervă această nouă întîlnire cu o pictură al cărei destin, previzibil pas cu pas, şerpuieşte lin şi orizontal, evitînd orice atingere cu zonele accidentate, dramatice, ale experienţei existenţiale. Manevrîndu-şi dezinvolt maniera în limitele imuabile ale universului său, artistul îi extrage motivele fără teama de a le epuiza, căci ele nu devin obiectul unei combustii artistice devoratoare, ci rămîn perfect reutilizabile, într-un număr nedeterminat de cazuri. Peisaje, portrete, naturi statice, flori trăiesc într-o stranie comuniune afectivă, se exprimă într-un limbaj comun, a cărui notă principală o constituie nu atît calmul şi echilibrul, cel mai adesea ireproşabil şi egal, al datelor de definiţie plastică, ci impresia de atemporalitate prin care aceste efigii trăiesc în lumina şi din seva (aparent inepuizabilă!) a experienţelor post-impresioniste, cu tot ceea ce acestea datorează numeroaselor regîndiri — într-o formă ce încă mai continua a fi creatoare — din epoca inter şi postbelică a picturii clasice româneşti.

teodor bogoi (simeza)

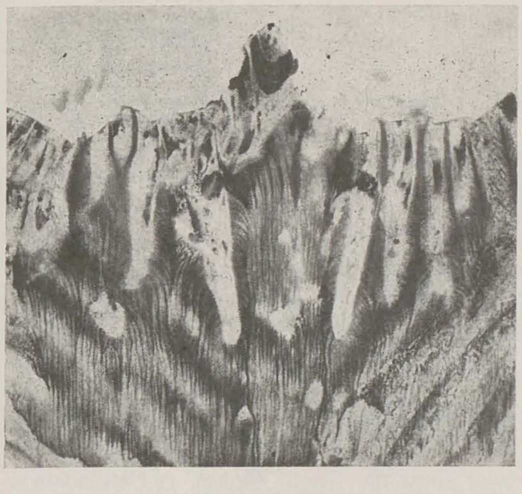
Prin această nouă expoziţie personală, Teodor Bogoi vizează o mai accentuată diversificare pluridirecţională a stilului său. Preocuparea principală



https://biblioteca-digitala.ro

p. 44
1. *Liviu Călinescu*
2. *Lucian Tudor Georgescu*

p. 45
1. *Răduş Jugăurs*
2—10. *Cristina Popescu Russu*



este concentrată în direcţia definirii unor forme de stilizare capabile de a servi o foarte evidentă intenţie de esenţializare (rareori contrazisă de « puseuri » figurativ-narativiste), orientată, în egală măsură, atît către definirea concentrată a ideii directoare a conţinutului, cît şi a rezolvării sale plastice. Pictorul pare a fi preocupat mai ales de intenţia de a conferi o *formă* rezumativă unor sinteze afective, născute ca urmare a ordonării impresiilor provocate de studiul insistent al unor anumite motive. Cu toate că stilizarea este împinsă uneori pînă în pragul abstracţiunii, ea nu devine niciodată obiectul unei pure speculaţii cerebrale: zonele de culoare frămîntate, stufoase, cu dense juxtapuneri de tuşe sau, dimpotrivă, suprafeţele cromatice mari, ce delimitează vag construcţia volumelor în spaţiu, preiau întotdeauna şi funcţia de a da o identitate — mai mult sau mai puţin precis formulată — unor stări sufleteşti. Artistul rezolvă, în general, în mod favorabil susţinerea unităţii compoziţiei, evitînd a se exprima prin absolutizarea unor formule de expresie pur decorative, în ciuda prezenţei unor sugestii de detaliu care amintesc evident de lectura constantă a ornamenticii folclorice. O trăsătură ce unifică majoritatea lucrărilor o constituie devenirea, pînă la un punct spontană, a formelor, care par frecvent a emana una din cealaltă, într-o dezvoltare în lanţ, pe parcursul căreia pictorul oscilează uneori indecis între a o lăsa să se dezvolte, cu aceeaşi libertate, pînă la deplina exteriorizare a sentimentului care a generat-o, sau a interveni cu precizări suplimentare şi împovărătoare (uneori cu funcţie simbolică) asupra naturii şi semnificaţiei temei.

paula matei (hanul cu tei)

Într-un context de structuri stilistice în care o seamă de faţete ale unor genuri « clasice » (şi nu doar !) ating în mod frecvent pragul oboselii (pe care încearcă să-l treacă dezinvolt prin manierizarea unui epigonism adesea epigonic), devine într-adevăr stenică senzaţia pe care o procură cazurile, încă rare, ale acelor artişti tineri, care se lasă atraşi, aproape fără prejudecăţi şi complexe, către prelucrarea din perspectivă personală a unor genuri consacrate. În cazul special al Paulei Matei, nu se pune, evident, problema de a invoca o reformulare a spiritului sau finalităţii peisajului, în măsura în care mai poate fi vorba, astăzi, despre un asemenea demers. În schimb, ne aflăm în prezenţa unei dorinţe sincere şi argumentate de suficientă vocaţie, de a porni, pe cont propriu, la descoperirea acelui specific al artei peisagistice în care să fie regăsită tocmai dimensiunea datorită căreia un artist al generaţiei sale îşi poate aduce spiritul în acord cu legile de existenţă ale acestui gen al picturii. Refuzul narativismului a constituit, de la bun început, o premisă care i-a permis Paulei Matei să se preocupe aproape exclusiv de fixarea « conţinutului » peisajului, înţelegînd prin acest termen nu explicarea ilustrativă a unui loc, ci tocmai acea doză de subiectivism pe care artistul o poate inocula, sub eticheta de « atmosferă », unui asemenea gen de artă. Se renunţă, în general, la rolul structiv al desenului, probabil pentru a nu supralicita redarea identităţii geografice a locurilor, în schimb sînt controlate îndeaproape şi cu bune rezultate virtuţile expresive ale culorii. În acest fel, dincolo de unele uşoare alunecări în sentimentalism, pictura Paulei Matei obţine datele distincte ale unei arte de factură moderat-sintetică, al cărei nivel afectiv este însă bine stăpînit, toate acestea oferindu-i şansa de a putea preciza, în termenii pe care i-a stabilit deja, traseul unei evoluţii cu o din ce în ce mai accentuată cotă de personalitate.

cristina popescu russu (galateea)

Era modernă a reuşit, prin complexitatea debordantă de stimuli şi idei cu care îşi copleşeşte contemporanii, să forţeze capacităţile individului-receptor numit *artist* de a-şi depăşi condiţia tradiţională şi « sigură », pe care singur şi-a ales-o, obligîndu-i pe cei ce sînt capabili de acest efort nu tocmai comod să transgreseze, din ce în ce mai riscant, limitele propriei lor arte (cea pe care au « învătat-o »), pentru a-şi exprima un punct de vedere ce recurge tot mai des la alfabetul general aflat dincolo de compartimentele genurilor şi tehnicilor artistice consacrate. Într-un astfel de context, de care un spirit interogativ cu greu ar putea face abstracţie, Cristina Popescu Russu demonstrează cît de dificil, dar cu atît mai generoase, sînt asemenea demersuri. Între limitele foarte vag exprimabile ale « specificului » actual al ceramicii, în care elementul aşa-zis decorativ a încetat de a fi definibil doar în contextul hedonicului, lucrările acestei artiste au reuşit, fără îndoială, să păstreze eleganţa şi rafinamentul tăcut al celor mai elevate forme de manifestare ale artelor focului. Dincolo şi deasupra acestor premise, ceramica Cristinei Popescu Russu cîştigă însă o superioară autonomie de expresie prin potenţialul ridicat de obiectivare a unei idei generatoare, proces care permite acoperirea unei arii mai extinse de semnificaţii. Virtuozităţile de prelucrare a materialului sînt doar un mijloc şi nu un scop, esenţială fiind atingerea unui nivel elevat al modului de afirmare al formei ca semn. În plus, aparenta austeritate a mijloacelor, evitarea sistematică a artificiilor de potenţare a virtuţilor expresive, excluderea funcţiei ornamentale de factură superficială conferă actualei etape de evoluţie a acestei arte subtile, caracterele unui punct de referinţă în cadrul momentului expoziţional bucureştean.

https://biblioteca-digitala.ro

ioan horga

luciano caccio — pictură (institutul italian de cultură, bucureşti)

În perioada 24 mai — 7 iunie a.c. a fost deschisă la Institutul Italian de Cultură din Bucureşti expoziţia de pictură a cunoscutului pictor şi literat italian contemporan Luciano Caccio, pentru prima oară prezentat pe larg publicului românesc. Expoziţia cuprinde seria de patruzeci de picturi pe hîrtie:

« Le terre trovate », lucrate în perioada 1982—1984, substanţiale notaţii peisagistice de călătorie prin diferite oraşe italiene şi europene. Sînt notaţii în care spontaneitatea privirii este subtil filtrată, decantată, de o fină memorie a ceea ce Giulio Carlo Argan în prefaţa catalogului numeşte: « lectura plină de pasiune a lui Turner şi Whistler ». Marele critic italian, binecunoscut în ţara noastră, vorbeşte de asemenea (referindu-se la experienţa literară şi picturală atît de unitar asimilată în opera lui Caccio) despre « ritmurile poetice şi misterios narative » evocate prin « transparenţa şi evanescenţa tonurilor, amestecul de pastă cu ulei diluat pînă la fluiditatea acuarelei, rarele interjecţii cromatice în prevalentele variaţii sugestive de griuri », caracteristice interesantului discurs peisagistic al artistului.

rodica pascu

salonul sibian (sibiu, casa artelor)

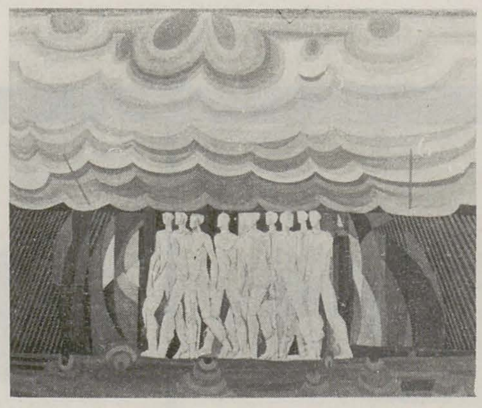
Înregistrînd, în ediţia din 1985, un număr mare de participări — 52 de artişti cu 84 de lucrări de pictură, grafică, sculptură şi artă decorativă — Salonul judeţean al Filialei U.A.P. Sibiu a fost în măsură să ofere o imagine de sinteză edificatoare asupra configuraţiei plasticii sibiene de azi, a posibilităţilor creatoare şi valorilor artistice existente. De reţinut a fost şi aportul creator al tinerei generaţii de plasticieni, reprezentînd mai mult de o treime din numărul expozanţilor, prin lucrări ce dovedesc seriozitate profesională.

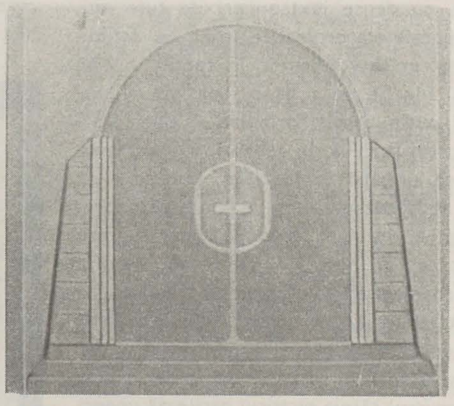
Pictura — unul dintre centrele de interes ale expunerii — ilustrează o diversitate de opţiuni tematice şi ideatice, de stiluri şi maniere expresive. Teme inspirate din viaţa şi munca tineretului sînt transfigurate, pe coordonatele proprii viziunii fiecărui pictor, în compoziţii cu sensuri generoase, de *Ioan Chişu* (« Compoziţie »), *Simion Costea* (« Tinerii »), *Rodica Chişu* (« Înserare »), *Angela Delmondo* (« Generaţii »), *Eugen Dornescu* (« Şantier »), *Olimpia Coman Sipeanu* (« Sărbătoare »), *Korent Iosif* (« Dimineaţă »). În viziuni şi maniere diferite este tratat şi genul portretului: cel expus de *Rhea Silvia Radu* este o compoziţie riguros concepută, de un echilibru clasic, *Ioan Chişu* realizează o interesantă sinteză între viziunea de tip renascentist asupra genului şi modalităţile picturale contemporane; portretele lui *Florin Fota* se reţin prin valenţele picturale ale cromaticii bogate şi preţioase, la *Sieglinde Bottesch* se remarcă puritatea liniilor şi fineţea tonurilor subtil valorate; Aurelian Dinulescu tratează portretul într-o manieră sugestivă prin însăşi simplitatea ei; compoziţia lui *Marius David* este un portret imaginar, cu semnificaţii simbolice. Peisajul e o altă temă des abordată de pictori, în care motivele din natură sînt modelate plastic în funcţie de datele temperamentului şi afectivităţii fiecărui artist: peisajele citadine expuse de Nicolae Barcan sînt mai ales transcrieri lirice ale unor stări de spirit, cele ale lui *Mircea Popa*, cu remarcabile valori picturale, transpun cu acuitate impresia de prospeţime a naturii; peisajul transilvănean, cu configuraţia specifică a dealurilor şi văilor domoale, îi inspiră pe *Nicu Stancu*, *Petre Dumbrăveanu* şi *Liviu Ciungan*. Compoziţii cu sensuri simbolice ori metaforice, configurate în vocabularul semnelor abstractizate, sînt expuse de *Eugen Tăutu* (« Stihar », « Dicton simfonic »), *Mugur Pascu* (două imagini din ciclul « Materie şi spirit »), *Constantin Ilea* (« Poartă de sărbătoare »). Interesante prin notele personale ale demersului pictural sînt, de asemenea, compoziţiile prezentate de tinerii *Mircea Stănescu*, *Valer Tarcea*, *Marin Florea* şi *Marian Verza*. Majoritatea lucrărilor de grafică, realizate în tehnicile de şevalet, relevă afinităţi cu viziunea picturală: două portrete în acuarelă de *Vera Marcu*, două compoziţii în tuş şi acuarelă de Sieglinde Bottesch, lucrări în tehnică mixtă de *Maria Tereza Mureşan* şi *Jakab Piroska*. Gravura e reprezentată prin două piese de genuri şi facturi diferite, o acvaforte de *Ştefan Orth*, cu interesante sugestii suprarealiste şi o linogravură de *Carin Niedermaier*, cu ritmuri liniare trasate cu rigoare constructivă. Valenţele expresive ale liniei sînt evidenţiate de desenele de factură abstractă expuse de *Traian Gligor* (« Confesiune », « Semn ») şi *Wilhelm Dusil* (« Meditaţie ») şi peisajul în peniţă de Febus *Viorel Ştefănescu*.

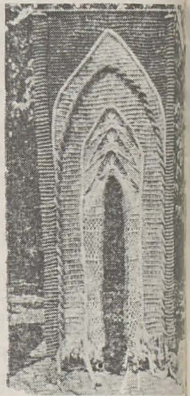
Sculptura relevă interesul pentru expresia monumentală, prin piesele expuse de *Imre Gyenge* (« Dialog »), *Ion Cărămidar* (« Ecologie », « S.O.S. Terra », *Călin Baciu* (patru piese în metal, între care şi un proiect de monument ecvestru — « Tudor Vladimirescu ». Compoziţii cu un modelaj sensibil al volumelor prezintă *Gavril Abrihan* (« Maternitate », « Portret de copil » şi *Adrian Popescu* (« Pallady », « Fluieraşi ».

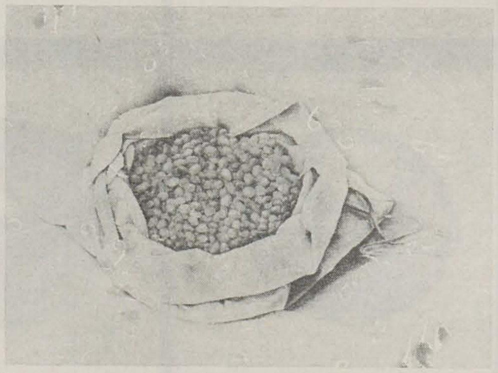
În secţiunea artelor decorative se reţin ansambluri de piese de sticlă create cu fantezie de *Elena Graure*, *Ion Tămâian* şi *Marian Pleşa*, structuri textile cu valenţe spaţiale şi monumentale, semnate de *Lidia Cireşica Crainic*, *Mariana Lisan* şi *Cristina Abrihan*. Imprimeul în tehnica baticului expus de *Maria Bodor* se remarcă prin calităţi decorative şi cromatice iar compoziţiile create de *Rodica Chişu* şi *Veronica Costea* convertesc expresivitatea unor materiale tradiţionale în valori decorative moderne. Cîteva piese de creaţie vestimentară, prezentate de *Zoe Haşegan*, *Mariana Scherg* şi *Vanda Lungu* completează aria preocupărilor în acest domeniu.

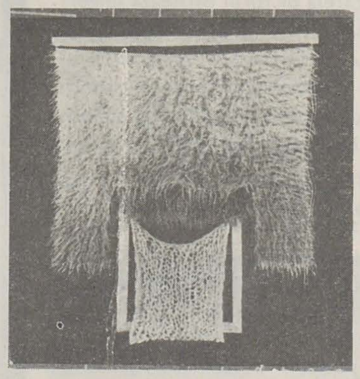
1. Luciano Caccio
2. Simion Costea
3. Constantin Ilea
4. Lidia Cireşica Crainic
5. Sieglinde Bottesch
6. Veronica Cordali Costea
7. Mircea Popa
8. Nicolae Barcan
9. Imre Gyengye
10. Traian Gligor

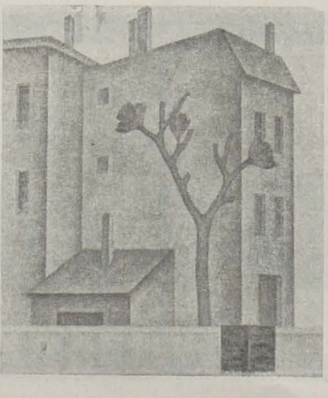


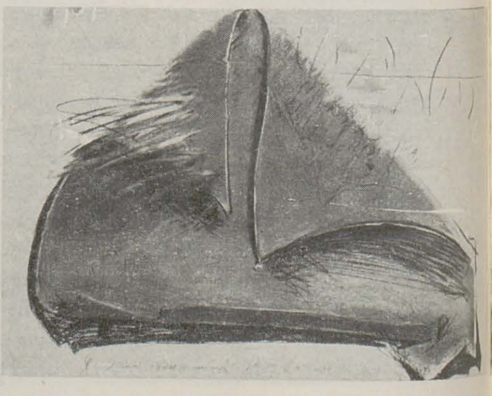












radu ionescu

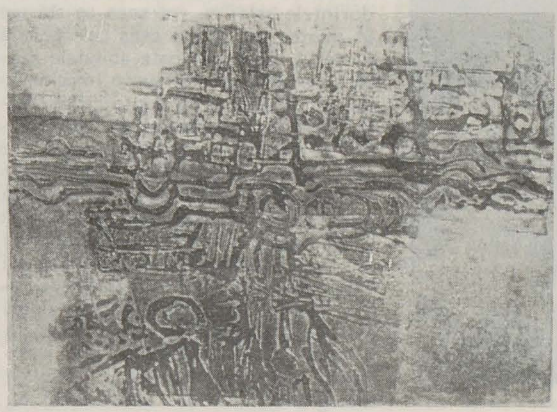
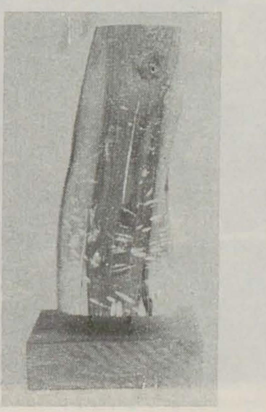
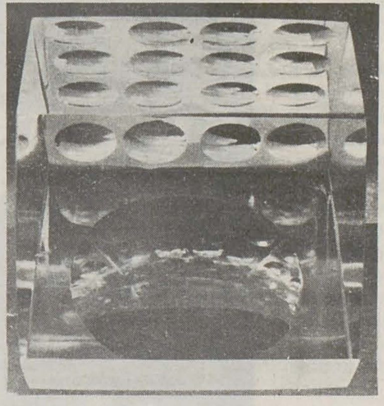
expoziție de pictură la casa de cultură din focșani

Excelentă inițiativa Uniunii de a organiza la Focșani, itinerînd-o apoi, o expoziție de pictură. Rostul mărturisit al acestei înmănuncheri de lucrări nefiind doar acela al unei demonstrații de forțe ci, poate, în primul rînd, acela de a-i transforma pe vizitatori în amatori de artă în sensul incitării lor de a conviețui cu opera de artă, compoziția expoziției este heterogenă. Maeștrii reputați stau alături de tineri necunoscuți (încă), lucrări firesc descriptive se învecinează cu altele a căror lectură cere un oarecare exercițiu și, în sfîrșit, lucrări foarte meritorii alături de altele răsărite cam în pripă.
Desigur că am recunoscut îndată pe Ion Musceleanu, Ion Gheorghiu, Ion Pacea, Ion Sălișteanu și pe Viorel Mărginean, Ileana Codreanu, Nicolae Apostol, Șerbănescu Serfi ne erau nume de mult familiare însă am fost reținuți, în special, de quasi-inedite prezențe: Marinela Mântescu, Sorin Tuțoiu, Andrei Romoceanu, Nicolae Ularu, Ion Neagoe, Luminița Tudor sau Niță Anghelescu.
Intenția este bună, selecția onorabilă, sala de expoziții luminoasă, însă, pentru a isca acea dorință arzătoare de a duce cu tine, ca vizitator măcar o fărîmă din expoziție, ceva îi lipsea. Nu știu ce, dar parcă n-avea pe « vino-ncoace ».

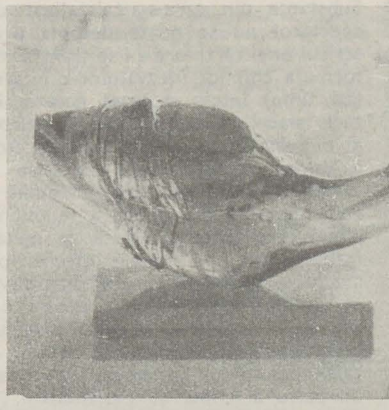
horia horșia

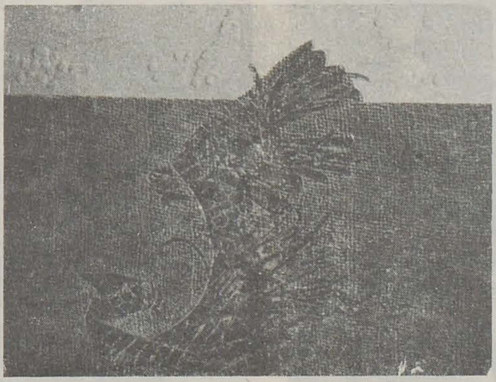
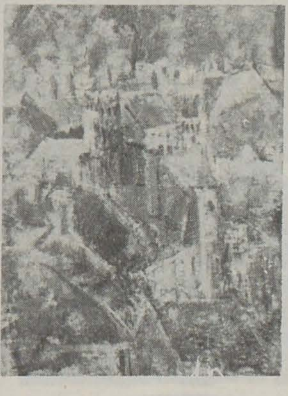
cenaclul u.a.p. tg. jiu (galeriile de artă, tg. jiu)

Inaugurarea galeriilor de artă din Tg.Jiu, în prezența forurilor județene și locale de partid și de stat — Valeria Moraru, secretar al Comitetului județean de partid Gorj și Gheorghe Ciurez, președinte al Consiliului popular municipal — a pus în dreaptă lumină rolul instituției în viața socială și dubla ei funcție — comercială (utilitatea unei unități consacrate desfacerii produselor cu specific artistic a fost demonstrată practic încă în zua inaugurării) și artistică, spațiul rezervat expunerii, relativ izolat de spațiul comercial, asigurînd conceperea unui program expozițional care să poată reflecta, în sfîrșit, în mod organizat, viața Cenaclului U.A.P. Tîrgu Jiu și să asigure afirmarea, în primul rînd, a artiștilor locali confruntîndu-se cu publicul iubitor de artă.
Sub semnul acestei afirmări și al acestei confruntări a fost vernisată, cu prilejul inaugurării, expoziția de grup a cenaclului, realizînd o trecere în revistă a membrilor săi, de la venerabilul pictor monumentalist *Iosif Keber* (prezent cu cîteva peisaje în plein air, judicios construite) la cei mai tineri, absolvenți din ultimii ani ai institutelor de artă.
Salutînd expoziția, nu ne-a interesat în primul rînd, de data aceasta, formularea unor judecăți de valoare, cît sublinierea adeziunii artiștilor și expunerea lor de motive pe temeiul cărora ne este sugerat un destul de larg cîmp de acțiune al diversității de tehnici și de discipline: pictură, sculptură, grafică, arte decorative. Se practică la Tîrgu Jiu pictura în ulei cu rigoare profesională în sensul efortului de autodefinire în raport cu istoria și natura — *Gheorghe Plăveți*; ori de articulare expresivă a mesajului — *Corina Fulger*. Se practică pictura în tempera, *Florin Isuf* evoluînd cu o paletă de griuri (imposibil de reprodus fotografic) între organizarea abstractă a compoziției (« Obsesie » I și II) și imprimarea unei scriituri iconice evocative (« Himera »). Sau se practică pictura în acuarelă, de pe poziția reveriei și a contemplării, căreia îi corespund subtile decantări și transparențe cromatice armonioase impunînd o viziune colorată a lumii, în lucrările lui *Marin Colțan* (« Desprimăvărare », « Vara în zăvoi », « Malurile Jiului »). Sculptura e reprezentată de *Robert Kelemen*, artistul stăruind cu pasiune în punerea în valoare a esențelor lemnoase și a fibrelor subordonate configurării relativ stilizate a obiectului cioplit (« Păstor », « Unduire »). În grafică este meritoriu interesul pentru tehnici contemporane de imprimare — colografia, de pildă, practicată de *Maria Nichita* (« Mitologica » I și II) și de *Monica Turdeanu* (« Deschidere », « Spațiu industrial ») — care de altfel, își continuă și preocupările specializării de bază, tapiseria — ca și interesul pentru tehnici combinate: « Poartă II » de *Cristian Gheorghe Brebenel*. Ori cît am evita ierarhizările în cadrul acestei relatări, trebuie să arătăm că punctele de maxim interes ale expoziției le constituie lucrările de grafică ale lui *Alexandru Jakabhazi* (« Eroi ai zilelor de azi », « Dimineața » și « Seara », ultimile două, inteligente compoziții-studiu privind descompunerea și recompunerea imaginii) și ale celor doi sticlari, *Valer Neag* și *Mihai Țopescu*, artiști care acționînd în două direcții ale prelucrării materiei structurează, de fapt, un elevat dialog: primul exploatînd sculptural rotunjimi obținute la cald și învăluindu-le încă într-o nesfîrșită rețea de fibre depănate ce sporesc expresivitatea și a materiei și a volumului (« Dialog », « Figurație », « Tors »); al doilea investigînd puritatea blocului de cristal și obținînd, printr-un joc de figuri geometrice regulate și simetric repetate, infinite reverberații de lumină ce umplu spațiul ambiant (« Rețea optică »).
Expoziția, o premisă, constituie în același timp o promisiune care sperăm să fie îndeosebi fructuoasă.

1. *C. G. Brebenel*
2. *Minerva Turdean*
3. *Robert Kelemen*
4. *Mihai Țopescu*
5. *Valer Neag*
6. *Marin Colțan*
7. *Corina Fulger*
8. *Maria Nichita*
9. *Gheorghe Plăveți*
10. *Alexandru Jakabházi*



https://biblioteca-digitala.ro

cărți/idei

cartea unui spectacol

anca vasiliu

2. Doina Levința și Ileana Tudor

Substanța din care s-a cristalizat un spectacol nu se poate decanta prin scrisul unei cărți fără a i se transforma formula chimică (dezvăluind-o în același timp) într-o stufoasă ecuație în care s-au egalizat artisticul inefabil al efemerului și nevoia cronicărească a valorii de document. A scrie o carte despre un spectacol înseamnă a ceda tentației imense de a te opune clipei care trece încărcată de metafore, pentru a o supune întrebărilor analitice, radiografiilor demonstrative în căutarea structurilor și pentru a-i aduce, în cele din urmă, omagiul neputinței de a o fixa. Și totuși, o carte pentru un spectacol nu-i doar un pariu al clipei cu eternitatea... Cînd cineva încearcă să scrie despre cum s-a născut pe scena de la Grădina Icoanei Furtuna lui Shakespeare prin Liviu Ciulei *, ești tentat să consideri încercarea drept o prelungire a activității atente și benefic pedante a unui cronicar amestecat în chip norocos în culisele creației. Te aștepți, într-adevăr, să poți afla de la el toate bănuitele și nebănuitele detalii despre opera aceasta complexă, expresie integrală a mai multor arte, care este creația unui spectacol, și, în bună măsură, așteptarea cititorului, prins încă de amintirea vieții de pe scenă, e satisfăcută și chiar întrecută de sentimentul de a fi descoperit, în cele din urmă, nu doar hățișurile multiple ale « micii istorii » a fiecărui lucru și întregul lor drum anevoios și adesea penibil în ocolișurile căutărilor, dar și un *altceva* pe care plonjarea în asemenea momente de intimitate a creatorului surprins cu instrumentele sale de lucru, ți-l dezvăluie fără echivoc. E ca și cum, prin intermediul temerarului martor, asiști la un dialog al artistului cu sine însuși, la o total eliberată de convenții dispută a eroului cu latențele, cu temerile și dorințele sale, cu tot ceea ce stăruie în mintea sa, cu tot ceea ce vibrează în aerul său și cu toate abisalele mișcări ale sufletescului și ale imaginarului, din incidența cărora se naște creația. Dincolo de curiozitate și de interesul pentru informațiile pe care le conțin toate detaliile « tehniciste » ale lucrului efectiv la operă, de la disputa tălmăcirilor literare și pînă la direcția și intensitatea unei lumini sau a unui sunet, acel altceva pe care ți-l poate oferi o carte a unui spectacol, mai mult decît cea mai fidelă înregistrare magnetică și filmică a « repetițiilor » din atelierul unui spectacol, este *substanța vie a creației*, radiografiată în însăși izvoditorul ei, în mișcarea ei vitală de creștere, de constituire și de împlinire a totului artistic.

Din această suită de dezvăluiri pe care ți le face martorul nașterii, despre acel « cum? » a apărut Furtuna lui Shakespeare mai întîi în laboratorul artistului Ciulei și apoi pe scena deschisă a spectacolului, ceea ce îmi stăruie în minte este faptul de a fi aflat, cu certitudinea pe care doar mărturisirea artistului ți-o poate înrădăcina, sensuri noi ale operei, un fel nou de a interpreta mesajul poetic și filosofic al piesei shakespeariene, care este rodul genialului regizor și al colaboratorilor săi. Acest fel anume de a interpreta insula lui Prospero și pe magician el însuși, ca pe un artist al tuturor timpurilor în atelierul său, depozitar al straturilor culturale îngrămădite de-a valma de istorie, este ideea esențială a spectacolului montat de Ciulei și imaginea plastică cu cel mai puternic impact, a realizării scenografice. În jurul acestui nucleu reverberează întreaga compoziție, gîndită ca o suită de metafore ale travaliului artistic în raportările sale cu lumea și cu timpul săi istoric.

1. Liviu Ciulei cu Teodor Grigoriu

Ori dacă aceasta este viziunea pe care o creează spectacolul, metamorfoza pe care el o realizează din nucleul dramatic shakespearian, atunci cartea acestui spectacol, dincolo de toate cronicăreștile ei detalii, își găsește o splendidă justificare: *parabola artistului*, a muncii sale de creație privită ca un efort de re-facere a statutului ontologic, social și cultural al lumii, e transferată din registrul poetic al piesei într-o particularizare asupra muncii efective, surprinse cu acuitatea crochiului, în atelierul vast la scenei. Parafrazînd, aș spune că avem de-a face nu cu un baroc teatru în teatru, ci cu o modernă concepție plicați) cu care autorul, Gheorghe Ghițulescu, — om al teatrului el însuși — ar vrea să fi surprins substanța inefabilă a procesului de creație. Atenta urmărire a mișcărilor de idei, a confruntărilor, a disputelor sau a căutărilor de soluții în comun pentru a realiza acea desăvîrșită orchestrație a tuturor planurilor poetice și tehnice ale spectacolului, fac din paginile cărții o nesfîrșită pîndă în a capta raportul osmotic, alunecarea invizibilă care se produce între omenesc și divin în momentul de strălucire a transfigurării artistice. Decantarea Creației se face concentric în alambicul unei opere-metaforă al

3. Ciulei rîzînd la repetiție (actul III)

concentrică de atelier despre atelier. Insula-laborator-atelier al lui Prospero este, în fond, atelierul lui Ciulei, iar magicianul « Furtunii » e, poate, un autoportret. Cartea acestui spectacol este nu numai încercarea de a fixa clipa de ne-egalat a spectacolului pentru generațiile viitoare, dar și ambițioasa construcție a unui joc de oglinzi (mărturiile tuturor celor implicați) ... cărei erou e însuși Creatorul. Ca paradigmă a artistului, mai mult decît ca testament literar shakespearian, Ciulei a realizat Furtuna asemenea unei utopii. « ... we are such stuff/ As our dreams are made on, and our little life / Is rounded with a sleep. » Despre visul din care s-a născut creația nu putem ști mai mult decît a povestit visătorul.

* Gheorghe Ghițulescu, *Furtuna. Testamentul lui Shakespeare*, editura Eminescu, 1985.

4–5. În timpul repetițiilor

https://biblioteca-digitala.ro

dans ce numéro:

Le présent numéro de notre revue, qui s'ouvre par l'hommage rendu au camarade Nicolae Ceauşescu, le Président de la République Socialiste de Roumanie, à l'occasion de son élection comme membre titulaire et président d'honneur de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, suivi de l'éditorial et du reportage du critique d'art Adriana Stoica qui présentent les réalisations d'importance de « l'Epoque Ceauşescu » — est également consacré au développement de la scénographie contemporaine roumaine, à l'occasion de la Triennale (organisée à Bucarest).

Succédant aux numéros consacrés dans le courant des années à la scénographie (nos 5—6/1979 et 5—6/1982) le présent numéro, dans l'avant propos signé du rédacteur en chef, le pr Vasile Drăguţ (p. 2) marque une plus large ouverture de la scénographie vers l'urbain, le social, le milieu ambiant (v. l'essai de Paul Drogeanu, « Lieu pour la pratique du bonheur », p. 29), ainsi que son rapprochement des autres disciplines artistiques comme la prose, la poésie, les arts visuels etc. (« Les arts plastiques comme source du cinéma », Adrian-Silvan Ionescu, p. 32 ; « Emil Botta — poésie et scénographie », Doina Uricariu, p. 31 ; « Cahier de spectacle : Mateiu I. Caragiale », Călin Dan, p. 35). Les problèmes spécifiques de la scénographie font l'objet de l'essai du critique d'art Horia Horşia, le président de la section de critique du centre roumain de l'O.I.S.T.T. (publié intégralament ci-dessous en version française), ainsi que du débat organisé par notre rédaction (« Deux décennies de création scénographique roumaine », p. 7). Dans le même ordre d'idées nous publions l'étude « Discussion dans un miroir ». due au metteur en scène bien connu Dinu Cernescu (p. 13) ; deux essais concernant l'art du costume de spectacle dus à Traian Niţescu et Alexandra Titu (p. 20) ainsi qu'une série de « profils » de scénographes roumains contemporains (p. 24). Paul Bortnovschi, Lucu Andreescu et Ion Cazaban remémorent la personnalité et l'œuvre des scénographes Elena Pătrăşcanu-Veakis et Tody Constantinescu récemment disparus (pp. 10, 40). La chronique des spectacles est rédigée par Horia Horşia qui présente le dernier spectacle du regretté metteur en scène Gheorghe Harag de Tîrgu Mureş — « La cérisaie » de A. P. Tchekkov (p. 16) ; la scénographie du spectacle est due à Romulus Feneş, lequel en sa qualité de directeur de théâtre nous accorde une interview (p. 42).

La scénographie *vers* la cité et *de la* cité, *vers* la nature et *de la* nature

p. 4

Horia Horşia

Dans sa dernière interview, et la seule qui nous fut accordée, c'est-à-dire pendant le seul de nos entretiens ayant pris une forme publiable et qui parut dans la revue Arta (no 11/1967), le regretté Eugen Schileru, à l'occasion de l'une des Triennales, définit et analyse par le moyen des relations dialectiques, le concept de scénographie. L'option du spécialiste — révélant l'*objectif* de son entreprise et en même temps les *motivations* de celle-ci — est explicitement formulée : « Ma passion se déclanche toujours au contact des arts, des artistes et des oeuvres qui se proposent d'éviter à l'homme la claustration dans la coquille dégradée de l'individualisme, de l'arracher à la solitude et à l'aliénation, de l'intégrer organiquement dans la vie de la communauté, dans la vie de la cité, de le placer de nouveau — pour employer un terme technologique — dans le flux continu de l'humanité renouvelée. Or, il me semble voir poindre dans le *théâtre contemporain* (c'est nous qui soulignons) la volonté d'atteindre de pareils objectifs ».

Outre cette profession de foi, qui pourrait servir d'exemple à tous les chercheurs qui s'intéressent à cette discipline, Schileru propose aussi, il suggère plutôt, une voie efficiente à suivre, en faisant appel à la *théorie de la « modélation »* couramment utilisée dans une époque alexandrine comme la nôtre, dont la culture est peuplée de *modèles* fournis par les nombreux *musées imaginaires* que nous avons créés, et qui se sont gravés dans notre mémoire. Au fond, Marx — le théoricien du système social intégral et du modèle socialiste de ce système — se situe lui aussi parmi les géniteurs de cette théorie ; et c'est pourquoi nous oserions affirmer que la validation des tentatives faites dans cette direction peut être obtenue sur le plan théorique par un mode de penser adéquat, et sur le plan pratique par l'expérimentation de ce mode de penser. Le modèle proposé, mais plutôt suggéré par Schileru, et avec lequel la scénographie a de nombreuses affinités, points de tangence et relations, c'est l'*urbanisme*. Dans le domaine de l'urbanisme et de l'architecture — indépendamment des réussites ou des échecs — à partir de 1940, dans tous les pays, en fonction de diverses nécessités momentannées ou prospectives, économiques, sociales, psychologiques, culturelles, ce qui avait impressionnée Schileru, c'était « . . . le désir, la passion — selon son propre aveu — de créer un espace organisé qui puisse non seulement permettre mais encore solliciter le développement de la personnalité humaine en sa totalité — ce qui ne saurait se produire que par l'intégration libre, naturelle de l'individu dans la cité, dans la vie de la communauté ».

Sous le signe d'une telle profession de foi nous tentons de formuler notre propre attitude vis-à-vis de la création du scénographe et vis-à-vis de la relation scénographie/culture (c'est-à-dire scénographie/architecture et urbanisme) d'une part, et d'autre part scénographie/nature — le sens des communications étant double : *vers* la cité et *de la* cité ; *vers* la nature et *de la* nature.

Prenant pour point de départ la définition de Jacques Pollièri : la scénographie « est l'art d'organiser l'espace d'émission ainsi que l'espace de réception du spectacle », nous désignons le premier élément fondamental, commun à la scénographie, à la culture et à la nature : l'*espace* (les horizons spatiaux, du conscient et de l'inconscient — selon les termes de Lucian Blaga). L'espace — affirme Bruno Zevi — que l'on ne saurait sous aucune forme représenter complètement et qui ne peut être connu, ni saisi intuitivement que par l'expérience directe, est le protagoniste de l'architecture ; il ne se concrétise que dans l'architecture, et par cela même constitue sa qualité spécifique. Nous pouvons accepter ce jugement dans l'absolu de l'architecte et historien d'art italien, ce qui n'empiète nullement sur les relations spatiales des objets, des actions et des processus spécifiques des autres disciplines artistiques; en ce qui concerne la scénographie, la spécificité de l'architecture, lui convient par définition. D'autant plus que Bruno Zevi précise par la suite : « . . .l'architecture n'est pas seulement un art, elle n'est pas seulement l'image de la vie historique ou de la vie vécue par nous-mêmes ou par les autres ; elle est surtout le *milieu*, la *scène* (c'est nous qui soulignons), ou se déroule notre vie ». Et, à ses origines, la *scénographie* est la projection d'une architecture sur une surface plane, d'où aussi la représentation en perspective d'une architecture, l'illusionisme de celle-ci — un lieu spécial et spécialisé — le *lieu théâtral*. Renonçant au terme de *décor*, lequel — affirme Denis Bablet — couvre une réalité qui a cessé de correspondre entièrement à sa signification (étant remplacé actuellement par des termes comme « éléments scéniques » ou « dispositifs scéniques » — bien plus restrictifs, par conséquent sans force de généralisation) — nous optons pour le terme de « lieu théâtral » (c'est-à-dire « espace d'émission et de réception ») plus vaste, plus apte à des associations métaphoriques et plus efficient quand il s'agit de mettre en valeur des qualités et des relations topologiques. L'espace architectural est l'espace *intérieur* d'une construction, délimité par les murs de l'édifice. L'espace *exterieur* d'une construction, qui se trouve hors des murs de l'édifice est à son tour un espace *intérieur* urbain. Etant donné que cet espace est habité, on est à même de distinguer, conformement au concept de « perspective découvrante » formulé par Anton Dâmboianu — trois hypostases que nous subordonnons à l'espace intérieur : l'espace intime, l'espace personnel, l'espace situationnel — propres en égale mesure à l'émetteur et au récepteur et qui, dans l'art du spectacle peuvent être des espaces réels ou des espaces imaginaires — ce qui ne peut se produire quand il s'agit de l'architecture (si ce n'est dans le cas de l'illusion visuelle, du trompe l'œil, donc par l'intervention d'une discipline artistique qui s'ingénie à représenter l'espace : la peinture). De la texture de ces hypostases spatiales auxquelles, en fonction de la poésie dramatique, pourraient s'ajouter d'autres et d'une autre nature (espace géométrique définissant les objets, espace d'action où les formes acquièrent des significations, espace géographique dans lequel les hommes se déplacent) et prenant en considération quelques compartimentations et classifications proposées par Henri Gonier — de la texture de ces hypostases par conséquent, on réalise ce que Paul Bortnovschi nommait dans l'art du spectacle *« des états »*. A partir de ce moment — aurait dit Schileru — la scénographie est à même de se développer diversement par rapport à l'œuvre dramatique et à la conception du metteur en scène : « accompagnement, parallélisme, convergence qui accentue, souligne, met en relief, en revelant les harmoniques du sous-texte d'une dominante clairement exprimée par le texte ». Il en résulte le second élément fondamental commun à la scénographie et à l'architecture/urbanisme, en ce qui concerne la durée, la succession dans le temps, *l'événement* ,le *processus*, car l'espace est habité et vécu (les horizons temporels aurait, dit poétiquement Lucian Blaga). Parmi les arts, l'art du spectacle (dramatique, lyrique, musical — si nous prenons en considération les genres constitués d'une manière traditionnelle) — est celui qui exige la participation sensorielle complexe du récepteur d'une part, et l'entraîne d'autre part dans une participation collective, dans la vie communautaire (même si dans des groupes dont les préférences et les affinités sont plus ou moins précisées).

Les relations intercommunautaires sensiblement affaiblies tout au long des siècles d'alphabétisation et de prolifération de l'imprimérie se rétablissent et se réconstituent. Un exemple d'isolement souvent cité est le livre et la lecture, au moyen desquelles l'individu délimite strictement son espace particulier : le lis mon journal, ou bien un livre, dans le train ou dans l'autobus et je fais abstraction de tout ce qui se passe autour de moi. C'est le cas du consommateur de connaissances uniformes deja emmagasinées (McLuhan), stimulé par le développement demesuré d'un seul sens — celui de la vue. Par contre, le spectacle théâtral est à même de supprimer la barrière de l'isolement en faisant participer l'individu à la vie communautaire par un processus synesthésique.

La solidarité collective est stimulée non seulement par la participation (assistance) au spectacle théâtral (et n'est-ce pas un lieu commun que d'évoquer la réaction du public en 1830, à la première d'Hernani ?) mais, en général, aussi par la participation du public à toute manifestation d'ampleur — sportive (un match de football, pour citer un exemple éloquent), politique (les manifestations pour la paix), cérémonies religieuses ou tout autre spectacle occasionné par de diverses relations sociales. Farmi celles-ci les fêtes populaires occupent une place prépondérante — les unes instituées depuis un temps immémorial, liées aux travaux agricoles et correspondant au début des saisons, aux échanges commerciaux, aux événements de la vie familiale et dont certaines furent plus tard associées aux fêtes réligieuses, d'autres enfin, furent interdites par l'église. *Les fêtes* viennent vers l'art du spectacle, de la ville. Chacune d'entre elles exige et présuppose un espace organisé d'émission et de réception — et rappellons que la plupart du temps le spectateur est aussi un participant actif. Elle présupposent également un scénario immuable, c'est-à-dire qui se déroule conformément aux canons établis par la tradition. Dans l'art du spectacle c'est le théâtre qui présente une forme stable de référence.

Si dans l'acception moderne du XIXe siècle, le théâtre (aussi bien que la représentation basée sur l'hégémonie de la poésie dramatique, du texte) réalise dans l'espace d'émission et de réception la séparation absolue des acteurs et des spectateurs par la cloison imaginaire du cube scénique — le théâtre contemporain, sans toutefois renoncer à cette condition du spectacle, encourage des formes diverses, nouvelles et originales ou plus anciennes et réactualisées, telles que la salle arène ou élisabéthaine (en stimulant aussi l'affranchissement de la servitude du texte) et préconise la réduction ou la suppression de la barrière entre les acteurs et le public. La scénographie tente une démarche *vers* la ville. L'organisation de l'espace de la ville, c'est-à-dire de l'espace intérieur architectural et intérieur urbain, entre — selon notre opinion — dans la compétence du scénographe et représente le champ d'action de la scénographie.

Même les excès de la scénographie — espaces de construction permanente ou éphémère, conçus soit pour des représentations, soit comme environnements et qui abandonnent l'édifice théâtral puis les galéries d'art, et en général tous les espaces destinés à la « présentation » et prolifèrent dans d'autres espaces sociaux ou naturels devenant par la suite des objets ayant acquis le statut d'oeuvres d'art — ne sauraient se libérer définitivement de la tutelle du texte, de la parole, du logos, qui les précèdent, et restent toujours une condition sine-qua-non du processus spectaculaire, implicitement de la démarche scénographique.

Si nous adoptons les concepts kantiens de *beau naturel* et de *beau artistique* et si nous sommes d'accord avec Tudor Vianu quand il affirme qu'il existe un *style de la nature*, nous avons la latitude de considérer la relation scénographie/nature comme spécifique et efficiente, d'autant plus que la nature est la matrice, le bercail, le foyer de la culture. L'œuvre d'art est le « résultat de l'aptitude technique de l'homme, au moyen de laquelle sa liberté et sa conscience introduisent dans la réalité un monde d'objets différents de la nature », mais — affirme Tudor Vianu — « quand on regarde les murailles de Mycènes ou de Tirynth dites cyclopéennes, ces enceintes de l'époque pélasgienne faites d'enormes blocs de pierre — telles qu'elles reposent sur leur fondement rocheux — on a l'impression que le labeur de la nature ne s'est pas arrêté au moment de l'apparition de l'homme. Les couches géologiques se continuent avec les couches archéologiques. Aux actions des forces naturelles et à leurs résultats *s'ajoutent* (c'est nous qui soulignons) les ouvres de l'art ».

Or, avant d'être une bâtisse en bois, puis en maçonnerie de pierre — le théâtre antique méditerranéen fut un *site* naturel, une vallée entourée de collines où les hommes célébraient Dyonisos en se réjouissant .La scénographie actionne *à partir* de la nature. Lorsque un vieillard faisant partie d'un groupe social est désigné pour fonder le village — cette action de fonder constitue un premier fait scénographique, car le vieillard marque l'emplacement, il indique les espaces, en trace les limites, les organise et les investit de fonctions et de symboles. La démarche scénographique se tourne *vers* la nature. Le concept de fondation remonte aux traditions mythiques, aux mythologies antiques. « Le héros mythique — affirme André Leroi-Gourhan — vainc sur son parcours les monstres, établit la position des montagnes et des fleuves, nomme les êtres, il transforme par conséquent l'univers en une image symboliquement réglée, assimilable, controlâble par l'homme » et, ajoute-t-il, Hercule démontre que les premières civilisations citadines avaient assimilé, selon toutes les probabilités, les restes d'une idéologie antérieure ». Ici, dans cet espace humanisé-citadin, auront lieu les événements et les processus du groupe social sous le signe du temps — temps physique, temps psychologique, le temps réel et le temps imaginaire, conscient et inconscient — à partir duquel la fantaisie créatrice transgresse l'existentiel, le transforme en métaphore ; citons par exemple ceux de Blaga : les temps « fontaine jaillissante, cascade, fleuve ». Ici, dans cet espace humanisé, la fantaisie projette dans la métaphore les aspirations vers l'idéal : le labyrinthe, le paradis ou le jardin, ou encore les îles du bonheur. Le projeteur de ces métaphores de l'horizon spatial et de l'horizon temporel est le scénographe; et l'œuvre esquissée dans ce projet envisage une belle organisation de la nature, de la cité, de la vie,. Est-ce là le projet d'une illusion et (ou bien) d'une utopie ? Car un doute nous assaillit : est-ce-que par hasard ne nous proposerions nous pas d'organiser le futur milieu ambiant — selon le terme de McLuhan — depuis les positions d'un milieu ambiant révolu ? Citons donc Valéry relativement à l'un des arts du spectacle les plus populaires : « Or, la Danse engendre toute une plastique : le plaisir de danser dégage autour de soi le plaisir de voir danser. Des mêmes membres composant, décomposant et recomposant leurs figures, ou de mouvements se répondant à intervalles égaux ou harmoniques se forme *un ornement de la durée*, comme de la répétition de motifs dans l'espace, ou bien de leurs symétries, se forme *l'ornement de l'étendue* « ».

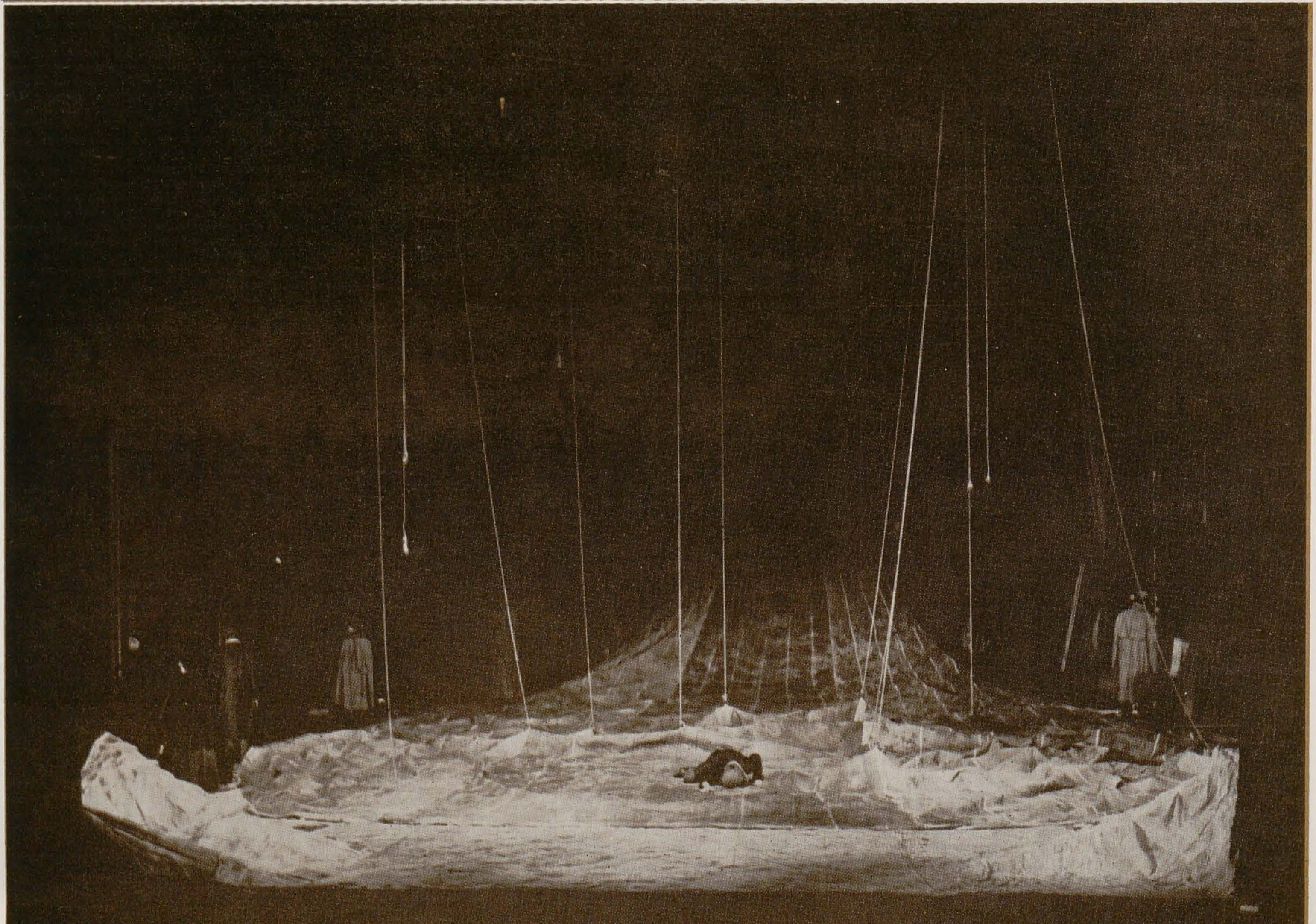
Dût-il n'être qu'une simple illusion et (ou bien) une utopie, le *Projet* est captivant !

En français par Irina FORTUNESCU

aniversări iulie 1985

Iosif KOEBER (Keber), pictor grafician. Născut la 20 iulie 1897, la Tg. Jiu Şcoala de arte frumoase Bucureşti. Petre GRANT, grafician. Născut la 25 iulie 1904 la Bucureşti. Şcoala de ingineri electricieni de la Paris (1925). Elisabeta (Elly) HETTE, sculptor. Născută la 9 iulie 1905 la Chişinău. Academia de arte frumoase Iaşi (1942—1947). Ileana POPESCU (RÎMNICEANU), artist decorator. Născută la 23 iulie 1910 la Brăila. Academia de arte frumoase Bucureşti (1934). Nicolae CHIRILOVICI, pictor. Născut la 8 iulie 1910 la Ungrar. Studii libere de pictură. Maria BORTNOVSKI, scenograf. Născută la 19 iulie 1915 la Craiova. Diplomată a facultăţii de arhitectură din Bucureşti (1940). Mihail PETRESCU, pictor. Născut la 30 iulie 1915 la Slobozia. Academia de arte frumoase din Bucureşti (1942). Nicolae VASILESCU, pictor. Născut la 21 iulie 1915 la Ploieşti. Academia de arte frumoase Bucureşti. Ileana OROVEANU, scenograf. Născută la 7 iulie 1925 la Deva. Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti (1953) Gavril COVALSCHI, sculptor. Născut la 11 iulie 1925 la Gemeni (Suceava) Academia de arte frumoase din Iaşi (1947—1950) şi Institutul de arte plastice « Ion Andreescu » din Cluj-Napoca. Ortansa MOISIU BĂRARU, artist decorator. Născută la 28 iulie 1925 la Iaşi. Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti (1953) Constantin POHRIB, grafician. Născut la 7 iulie 1935 la Galaţi. Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti (1965) Zsolt FEKETE, pictor. Născut la 9 iulie 1935 la Tg. Mureş. Şcoala medie de arte plastice din Tg. Mureş (1962). Ioan BUZDUGAN, sculptor. Născut la 15 iulie 1935 la Aroneanu (Iaşi). Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din Bucureşti (1961) Adalbert SZYLAGYI, artist decorator. Născut la 22 iulie 1935 la Sf. Gheorghe. Institutul de arte plastice « Ion Andreescu « din Cluj-Napoca (1959).

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro